

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального и хореографического искусства
Кафедра хореографии

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой
_____ С.В. Гутковская

“ ____ ” _____ 2023 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан ФМиХИ
_____ И.М. Громович

“ ____ ” _____ 2023 г.

ЭЛЕКТРОННЫЙ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

для специальности
6-05-0215-03 Хореографическое искусство
Профилизации: Современный танец, Эстрадный танец

Составители: И.И. Бодунова, Ю. М. Чурко

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета факультета музыкального и хореографического
искусства от 26 01 2023 протокол № 6

Учебно-методический комплекс составлен на основе образовательного стандарта 1 ступени: ОСВО 1-17 02 01-2013 по специальности 1-17 02 01 Хореографическое искусство (по направлениям), утвержденного постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 30.08.2013 г. № 88, ОСВО 1-17 02 01-2021 по специальности 1-17 02 01 Хореографическое искусство (по направлениям), утвержденного постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 12.04.2022г. № 78, учебного плана по специальности 6-05-0215-03 Хореографическое искусство (по направлениям), учебной программы по всем направлениям специальности.

Составители:

Ю.М. Чурко, профессор кафедры хореографии учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доктор искусствоведения

И.И. Бодунова, доцент кафедры хореографии учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат культурологии, доцент

Рецензенты:

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

Советом факультета музыкального и хореографического искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 5 от 26.12.2022 г.)

СОДЕРЖАНИЕ

1.	ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	4
2.	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	6
2.1	Конспект лекций. Раздел I. Хореографическое искусство зарубежных стран от истоков до конца XIX века.....	14
2.2	Конспект лекций. Раздел II. Русское и белорусское хореографическое искусство от истоков до конца XIX века.....	120
	Конспект лекций. Раздел III. История и теория хореографического искусства XX – начала XXI века.....	252
3.	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	788
3.1	Тематика семинарских занятий.....	788
3.2	Тематика курсовых работ.....	789
4.	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	792
4.1	Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов.....	792
4.2	Перечень вопросов по темам семинарских занятий.....	794
4.3	Вопросы к экзамену	798
4.4	Вопросы к тесту.....	806
5.	ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	870
5.1	Учебная программа.....	870
5.2	Основная литература.....	901
5.3	Дополнительная литература.....	902

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс модуля дисциплины «История и теория хореографического искусства» разработан для учреждений высшего образования Республики Беларусь в соответствии с требованиями государственного образовательного стандарта профессионального высшего образования. Содержание учебно-методического комплекса дисциплины «История и теория хореографического искусства» излагается на основе учебной программы, предназначенной для высших учебных заведений по направлениям специальности «Хореографическое искусство».

Основная цель УМК (ЭУМК) модуля «История и теория хореографического искусства» – предоставить студенту полный комплект учебно-методических материалов для изучения дисциплины, охарактеризовать особенности структурирования и подачи учебного материала, дать рекомендации, позволяющие студенту оптимальным образом организовать процесс усвоения учебного материала.

УМК включает разделы: теоретический, практический, контроля знаний и вспомогательный, а также пояснительную записку.

Теоретический раздел УМК содержит тексты лекций, которые знакомят студентов с историей развития мировой хореографии в разные эпохи в объеме, установленном учебным планом и учебной программой для направлений специальности «Хореографическое искусство».

Практический раздел УМК содержит материалы для проведения семинарских занятий, тематику курсовых работ в соответствии с учебным планом и учебной программой для направлений специальности «Хореографическое искусство». Практический раздел УМК направлен на формирование у студентов умений самостоятельно анализировать художественные результаты творчества хореографов, основные исторические факты, события в сфере хореографического искусства в соответствии с эпохами, стилями, направлениями и школами, а также наиболее значимые достижения мирового и белорусского хореографического искусства.

Раздел контроля знаний УМК содержит материалы текущей, промежуточной и итоговой аттестации, позволяющие определить соответствие результатов учебной деятельности студентов требованиям образовательных стандартов высшего образования и учебно-программной документации образовательных программ высшего образования.

Вспомогательный раздел УМК содержит элементы учебно-программной документации образовательной программы высшего образования, учебно-методической документации, перечень учебных изданий и информационно-аналитических материалов, рекомендуемых для изучения учебной дисциплины, модуля.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 КОНСПЕКТЫ ЛЕКЦИЙ

ВВЕДЕНИЕ

Дисциплина «История и теория хореографического искусства» обеспечивает интеграцию изучения блока специальных дисциплин «История и теория хореографического искусства: генезис и эволюция до XX века» и «История и теория хореографического искусства XX начала XXI века» и является теоретическим фундаментом образования в области хореографического искусства.

Цель дисциплины – сформировать у будущих специалистов представления об основных этапах эволюции хореографического искусства и его высшей формы – балета, познакомить с особенностями искусства танца разных стран, современными тенденциями его развития.

Задачи дисциплины:

- ознакомить со спецификой хореографического искусства, процессом становления и эволюции его основных видов, жанров и форм;
- сформировать навыки и умения аналитического восприятия произведений хореографического искусства;
- дать знания о специфике белорусского танцевального фольклора и становлении национального балетного театра;
- развить творческий потенциал будущих специалистов через познание эстетики творчества, постановочных методов великих мастеров.

Хореография, хореографическое искусство (от др.-греч. χορεία – танец, хоровод и γράφω – пишу) – танцевальное искусство в целом, во всех его разновидностях.

В соответствии с общеевропейским пониманием хореография рассматривается как совокупность двух областей – искусства балета и искусства танца.

Танец – ритмичные, выразительные движения тела, обычно выстраиваемые в определённую композицию и исполняемые с

музыкальным сопровождением. Танец, возможно – древнейшее из искусств: оно отражает восходящую к самым ранним временам потребность человека передавать другим людям свои радость или скорбь посредством своего тела. Почти все важные события в жизни первобытного человека отмечались танцами: рождение, смерть, война, избрание нового вождя, исцеление больного. Танцем выражались моления о дожде, о солнечном свете, о плодородии, о защите и прощении. Танцевальные па (фр. pas – «шаг») ведут свое происхождение от основных форм движений человека – ходьбы, бега, прыжков, подпрыгиваний, скачков, скольжений, поворотов и раскачиваний. Сочетания подобных движений постепенно превратились в па традиционных танцев. Главными характеристиками танца являются ритм – относительно быстрое или относительно медленное повторение и варьирование основных движений; рисунок — сочетание движений в композиции; динамика – варьирование размаха и напряжённости движений; техника – степень владения телом и мастерство в выполнении основных па и позиций. Во многих танцах большое значение имеет также жестикуляция, особенно движения рук. Танец имеет разные средства выразительности:

- гармонические движения и позы,
- пластика и мимика,
- динамика – «варьирование размаха и напряжённости движений»,
- темп и ритм движения,
- пространственный рисунок, композиция,
- костюм и реквизит.

Большое значение имеет техника – «степень владения телом и мастерство в выполнении основных па и позиций».

Темп – простейшая форма танцевального движения, различные танцевальные сочетания образуют па. Танец измеряется теми же длительностями, что и музыка, и подчинён законам определённой музыкальной системы.

В танце движения определены заранее, в отличие от пляски, которая импровизируется.

Балет (фр. ballet, от итал. ballare – танцевать) – вид сценического искусства; спектакль, содержание которого воплощается в музыкально-хореографических образах. В основе классического балетного спектакля лежит определённый сюжет, драматургический замысел, либретто, в XX веке появился бессюжетный балет, драматургия которого основана на развитии, заложенном в музыке. Основными видами танца в балете являются классический танец и характерный танец, к которому, начиная с XIX века, относятся народные и национальные танцы, переработанные для исполнения в балетном спектакле. Немаловажную роль играет пантомима, с помощью которой актёры передают чувства героев, их «разговор» между собой, суть происходящего. Используются другие техники танца (прежде всего современного и джаз-танца), а также элементы гимнастики, акробатики, восточных единоборств и так далее.

Искусство – это форма общественного сознания, отражающая действительность в художественных образах, предназначено для развития человека и для влияния на процесс общественной жизни.

Хореографическое искусство – вид искусства, который включает создание, постановку и исполнение хореографических произведений различных жанров, основанный на музыкально-организованных в пространстве, условных, образно-выразительных движениях и позах человеческого тела.

Виды хореографического искусства:

- Классический танец – это хореографическая система, которая формируется в ходе развития искусства и общества. Это вершина хореографического искусства.

- Народно-сценический – одна из основ любой хореографии. Он столь же разнообразен, как разнообразна жизнь и культура разных народов. Базируется на классическом танце.

- Историко-бытовой – это салонный танец минувших веков. Этот танец видоизменялся под влиянием придворных вкусов, моды и придворного этикета. Основной является французская школа.

- Бальный танец – это салонный танец нашего времени. Существуют такие направления, как стандарт и латина. В каждой разновидности есть по 5 танцев.

- Модерн (современный танец) – создавался в противовес классическому танцу.

- Джазовый танец – направление танца, зародившееся в США в конце XIX в. в результате слияния европейской и африканской танцевальных культур. Основные черты джазового танца – это основополагающая роль ритма, импровизация, высокое техническое мастерство исполнителя. Основными техническими принципами джазового танца является полиритмия, синкопирование, свинг. Джазовый танец является приоритетным в шоу, на эстраде, в мюзикле и других развлекательных жанрах. Выделяют следующие разновидности: классический джаз; афроджаз; модерн-джаз.

- Характерно-академический, в основе которого – система академического танца с привлечением элементов народно-сценического танца. Это русский академический танец, русский танец Чайковского, венгерский академический, испанский, вставные номера балета.

- Эстрадный танец – отличается многожанровостью и разностильностью. Это направление, которое объединило в себе элементы самых различных стилей. В эстрадном танце могут присутствовать элементы хип-хопа, фанка, классического балета или джаз-танца. На эстраде важную роль играет не только индивидуальность танцора, но и актерское мастерство.

Жанр – это внутренняя разновидность вида. Жанры способствуют более глубокому отражению действительности в искусстве. Деление на жанры существует во всех видах искусства. Например, в изобразительном искусстве жанры различаются, прежде всего, по предмету изображения:

- Изображение природы – пейзаж.
- Изображение вещей – натюрморт.
- Изображение человека – портрет.
- Изображение боевых сцен – батальный жанр.
- Изображение животных – анималистический жанр.
- Изображение мифов – мифологический жанр.

Представляя собой многозначное понятие, жанр, прежде всего – сложился внутри тех или иных видов искусств для воплощения конкретного жизненного содержания.

Жанр определяется многими факторами: идеей, темой, сюжетом, традициями, приёмами того или иного сценического жанра. Жанрами именуются не только целые произведения, но и отдельные их части. Так, в балете отдельные танцы, сцены, вариации могут быть исполнены в определенном жанре.

Разделение хореографического искусства на жанры было исторически необходимо для максимального развития всех возможностей хореографии. Внутреннее единство хореографических жанров, наличие в каждом из них элементов другого служит залогом их взаимодействия и взаимовлияния. Оно ведет к частому возникновению «межжанровых» произведений, сочетающих в себе характерные качества разных жанров. Чтобы перевести один танцевальный жанр в другой жанр, необходимо перейти на другую знаковую систему, соответствующую избранному жанру.

Для XX и XXI веков характерна тенденция к смешению сценических жанров, а так же развитие промежуточных, новых жанров.

Жанры в хореографии:

- Лирический – раскрывает чувства, внутреннее состояние, их оттенки.
- Драматический – сюжет, но не острый – действие протекает спокойно.

- Трагический – сюжет, в конце произведения происходит несчастье, страдают герои.
- Комический – шуточный.
- Сатирический – гротеск, преувеличение.
- Мифический.
- Сказочный.
- Героический, исторический.
- Патетический – возвышенный, эмоционально насыщенный, романтический.

Все виды искусства призваны воспитывать человека посредством развития в нём добрых и прекрасных начал, формируют и развивают его всесторонне, влияют на его духовный мир в целом, возбуждают фантазию.

Искусство, является одним из важнейших источников наших знаний о мире, даёт знание об эпохах, об образе жизни, мыслях, чувствах вкусах и идеалах людей.

Искусство реально существует как система его видов, имеющих выразительные средства, находящиеся между собой во взаимосвязи и подчиненных общим задачам художественной деятельности в ту или иную эпоху.

Общепринятой является следующая классификация искусства:

I. Пространственные виды искусства:

- прикладные (трудовые) – архитектура, декоративно-прикладное искусство.
- изобразительное искусство – скульптура, живопись, графика, художественная фотография.

Пространственные виды искусства воспринимаются зрением. Они передают статичное состояние явлений, воспроизводят видимую красоту действительности, гармонию пространства, способны надолго приковывать внимание, бессильны передавать изменения жизни, её течение, т.е. это выхваченное мгновение.

II. Временные искусства:

- искусства слова (литература)
- искусства звука (музыка)

Эти искусства воспринимаются слухом. Способны передать ход событий или развитие чувств, произведение как -бы течёт безостановочно во времени, мы не сможем «долго рассматривать её», оно движется, вперёд не ждёт нас и это осложняет восприятие произведений этих видов искусства.

III. Пространственно-временные (зрелищные, игровые виды искусства):

- хореография;
- театр;
- кино;
- телевидение;
- эстрада;
- цирк.

Воспринимается и зрением и слухом, и сочетает в себе черты искусства первых двух видов (например, хореография связь с изобразительным искусством, оно идёт в расположении танцующих в пространстве, которое подчинено графическим законам, также непосредственная связь с музыкой, хореографические образы развиваются во времени.)

Искусство делится на:

- первичные - т.е. – автор – произведение – зритель;
- вторичные (исполнительские) автор – произведение – исполнители - зритель.

Таким образом, хореография относится к пространственно - временным и вторичным видом искусства и отражается действительность в хореографического образа.

Дифференциация искусства танца по функциональному признаку имеют два подвида: художественно-профессиональная и народно–бытовая хореография. В свою очередь художественно – профессиональный танец

делиться на эстрадный и балет. Коренным отличием между эстрадным танцем и балетом является то, что в балете танец соединяется не только с музыкой, но и с драмой. Иначе говоря, «балет» понимается как сюжетный спектакль со сложным драматургическим развитием образов.

Модульная форма обучения по дисциплине «История и теория хореографического искусства» включает в себя значительную часть самостоятельной работы студентов, которая представляет собой обязательную часть дисциплины и выполняется в соответствии с заданиями преподавателя. Организация самостоятельной работы студентов предполагает работу с научной и учебно-методической литературой, повторение пройденного материала, поиск информации и закрепление сведений, связанных с изучаемыми темами, а также посещение театров, просмотр балетных постановок, концертных выступлений профессиональных и любительских танцевальных коллективов. В самостоятельную работу входит подготовка к семинарам и зачету.

Для диагностики профессиональных компетенций и определения уровня знаний и навыков по дисциплине используются:

- устный опрос на семинарских занятиях и по индивидуально разработанным темам СРС;
- подготовка презентаций;
- написание рефератов по отдельным темам учебной дисциплины;
- групповые дискуссии по наиболее сложным вопросам учебной дисциплины;
- написание докладов на научные конференции по избранным темам;
- экзамен;
- курсовая работа.

РАЗДЕЛ I.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАН ОТ ИСТОКОВ ДО КОНЦА XIX ВЕКА

ТЕМА 1. ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА ДРЕВНИХ ЦИВИЛИЗАЦИЙ

1.1. ПЕРВОБЫТНЫЕ ТАНЦЫ

Первоначально танец представлял собой комплекс, состоящий из *мимики, жестикуляции, движений корпусами и ногами*. Необходимость первобытных людей в общении, передачи какой-либо жизненно важной информации выражалась в танце. Копируя движения животных, первобытные люди пытались проникнуть тем самым в душевное состояние этого животного, понять его "суть", что значительным образом помогало первобытным людям при охоте, а, следовательно, являлось необходимостью для выживания! Первобытный танец, конечно же, возник из эмоций и был напрямую связан с острейшими переживаниями. Первоначально в танцах был заключен и определенный *элемент игры: в природу, в другое «Я»*. Первобытный человек был наделен немногочисленными движениями, в результате которых вырабатывались алгоритмы поведения и типизация новых жестов. Одним из способов пополнения древнего танцевального арсенала являлось подражание движениям животных.

Основу первобытных танцев составляли магия и ритуал. Движения, совершаемые в ходе ритуального действия, всегда были как - то направлены, имели строго определенную цель. Танец здесь выступал как средство приведения себя в специфическое, отличное от бытового состояние. Танец таким образом являлся своеобразным каналом в неведомое, выступал как возможность управления иррациональными сторонами человеческой жизни.

Всякий танец у древних знаменовал соединение человека с могущественными космическими энергиями, необходимыми для

переживания важных, этапных событий в его жизни: *рождение - вступление во взрослую жизнь - вступление в брак - рождение потомства - охота - война - смерть*. То есть танцевали не от избытка сил, а для их приобретения.

Тотемические танцы, длившиеся по несколько дней, были обыкновенно сценарием мифов о фантастических путешествиях из жизни предков. В тотемических плясках разных племен отчетливо проявляется их основная особенность – полное уподобление тотему. *Лексика тотемического танца определяется характером пластики определенного вида животного, птицы, насекомого*. Эти танцы по своему строю всегда были динамичны, в них подчеркивались движения, а не позы. В тотемических танцах человек буквально преображался, становился похожим скорее на изображаемое животное, чем на самого себя (то есть внешне танцующий приобретал звериные черты). В этих древнейших плясках – сюжеты из сцен охоты, игры в птиц и зверей. Древнейшие люди умели мастерски копировать повадки животных, как бы перевоплощаясь в них в танце. Такое перевоплощение, по их мнению, помогало набраться храбрости, выносливости, свойственной тому или иному животному. *У каждого племени было свое священное животное, которому поклонялись, в честь которого танцевали. Оно их за это награждало в бою всеми своими ценными качествами, принося удачу и победу*.

В **охотничьих плясках** мужчины тренировали свою наблюдательность, учились выслеживать зверя, маскироваться, то есть в танце происходила психологическая и физическая подготовка, что способствовало удаче в охоте. Мужские охотничьи танцы с особым названием, особыми песнями, музыкальными инструментами, па, фигурами и костюмами участников. Каждое движение имело свой сакральный смысл.

Женские танцы были связаны с обрядом огня и продолжением рода, прославлением растительных сил природы, размножением животных и охотничьей удачей. Кроме женских танцевальных обрядов, связанных с

культом плодородия, широко были распространены танцы, в которых женщины воплощались в образ того или иного полезного для племени растения. Образ растения создавался пластикой и рисунком танца. В древних женских скульптурах, дошедших до наших дней, обращает на себя внимание их обязательная обнаженность. Очевидно, магия женского танца непосредственно связывалась с магией женского тела. Все древнейшие женские движения основывались на сильных колыханиях бедер и груди. В числе основных движений женского танца был косолапый шаг с плотно сомкнутыми коленями и пружинящими движениями ног, во время которых колени то сдвигались, то раздвигались широко в стороны. Движениям рук не придавалось особого значения. В качестве ритуальных поз фиксировались только положения рук на груди, под грудью или на животе.

Еще одна разновидность женских танцев занимала значительное место в жизни наших предков. Это были *танцы змей*. Культ змеи был распространен почти повсеместно. Южноафриканские племена верили, что внутри каждой женщины живет маленькая змея, благодаря которой в женщине зарождается плод. Девочки в этих племенах, вступая в брак, вплоть до настоящего времени исполняют знаменитый танец питона. Образ змеи в танце создавался как специфической пластикой рук и корпуса, так и самим рисунком танца: женщины выстраивались в цепочку, затылок в затылок, плотно взявшись за локти друг друга; движения этой цепи обычно совершались зигзагообразно или по спирали. Вера в магию женских обрядов была столь велика, что им придавалось особое значение даже в военных походах.

Военные танцы женщины исполняли либо с оружием в руках, время от времени бросая его вперед (что символизировало преследование бегущего врага) и назад (что имело цель отдалить собственных мужей от опасности). Нередко эти танцы исполнялись с обрядовыми белыми вениками, сделанными из хвоста буйвола или лошади, – женщины широко размахивали этими предметами в течении всего танца (чтобы мужья «смели» своих врагов с лица земли). Военные танцы во все времена были

наиболее значимыми обрядовыми действиями племени. Их исполняли без перерыва, день и ночь, пока мужчины не возвращались из похода.

Древнейшим и повсеместно распространенным символическим знаком в пластике танца был круг. Построение в круг считалось оберегом от злых сил и гарантировало благополучный исход обряда. В охотничьих плясках круг означал облаву, в земледельческих - символизировал плодородие. В кругу лечили и женили. Однако круг - не единственная известная форма массовых плясок. Широко распространенной формой исполнения танцев, особенно военных, были также *линии*. В танцах древних воспроизводились и такие сложные фигуры, как *лабиринт и рисунок ползущей змеи*.

Для первобытного человека действительность и вымысел были равнозначны. И не случайно обрядовые действия могли длиться несколько недель – значит, это было жизненно необходимо!

Но постепенно ритуальное начало, где танец имел глубинное значение, начинает вытесняться чисто телесным, развлекательным. Так происходил плавный переход от первобытного танца к античному.

1.2 КОНЦЕПЦИИ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Генезис любого культурного явления, в данном случае танца, представляет собой не только момент зарождения, но и последующий процесс развития и изменения явления. Что есть танец и каковы причины его возникновения – центральные вопросы современной теории танца. Интерес исследователей к танцу обусловлен многими причинами. Часть теорий танца порождена к нему как к виду искусства, причём к одному из первых его видов. Выше мы много раз обращались к петроглифам, зачаткам изобразительного искусства, а ведь на них изображены танцы! То есть тогда, когда первобытный человек научился рисовать, он уже давно умел танцевать. Другая часть теорий явилась результатом анализа народной танцевальной культуры, сравнения танцев разных народов и разных эпох и породила подход к танцу, как и источнику изучения

человека и человечества. К исследованию танца обращаются этнографы и хореографы, историки и культурологи, биологи и психологи, философы и экономисты. Известны биологические теории танца. Единой теории танца не существует, да и не может существовать до тех пор, пока учёные спорят о соотношении биологического и социального в природе человека. Будущее в данном случае, как и во многих подобных случаях, – в синтетических теориях.

Танец как вид искусства в современном понимании возник на определенном этапе генетической, когнитивной и культурной эволюции человечества и в дальнейшем претерпевал существенные изменения. С этой точки зрения понятие «искусство танца» охватывается более широким понятием «танцевальной культуры», которое рассматривается как неотъемлемая часть целостного организма культуры, зависящего от времени, привычек и представлений конкретно-исторической эпохи.

На настоящий момент существует весьма противоречивое представление о зарождении танца:

- «происхождение танца, по-видимому, чисто сексуального характера» (*В. Кандинский, С.Н. Куракина*);
- танец как чисто человеческое приобретение, как особый социокультурный феномен, танец как «атавизм», порожденный одним общим ритмом, лежащим в основе всех трудовых процессов, (*А.Д. Авдеев, Л.Д. Блок*, немецкий ученый, историк первобытной культуры *К. Бюхер*);
- танец как наиболее чистая и совершенная форма игры, которая наиболее ярко проявляется в хороводах, фигурных и сольных танцах (нидерландский историк культуры *Йохан Хейзинг*);
- танец как средство выражения эмоций, как заменитель ещё не родившегося языка (американский ученый, президент национального Института бытового танца *А. Мерей*, британский философ, историк *Р. Коллингвуд*, английский исследователь *А Хаскел*);
- танец – это знаковая система, включающая в себя естественные и искусственные языки, модель коммуникативной связи (американский

ученый, директор Института кантометрии и хореометрии при Колумбийском университете *А. Ломакс*, российский литературовед, культуролог и семиотик *Ю. Лотман*);

- танцы различных племен и народов можно понять только с учетом экономического, социального развития и религии данного общества (теоретик и последователь марксизма, философ *Г. В. Плеханов*);

- в сущности танца ритмообразующее начало – основа космоса как миропорядка (английский физиолог и исследователь искусства *Х. Эллис*, американский историк и теоретик танца *У. Сорелл*). По свидетельству Плутарха, египетские жрецы, танцуя, изображали во время мистерий движения различных небесных светил.

Ещё дальше пошли представители психологических и социально-психологических теорий танца. Наиболее ярким и последовательным сторонником психологического подхода к танцу был известный немецкий историк культуры *Курт Закс*. В 1937 г. в Нью-Йорке была издана его «Всемирная история танца». «Психологизм» К. Закса во всём – в определении танца, в классификации танцев народов мира, в привлечении известных психологических теорий для интерпретации танцевальных движений. Несмотря на то, что К. Закс подчёркивает социальную обусловленность танца, считает танец источником изучения человечества, он определяет танец через психофизиологические особенности его исполнителей: «Танец составляет не отдельные разрозненные движения, а движения человеческого тела, прежде всего определяемые всей натурой индивидуума и характером его нервных импульсов». Большой практический интерес представляет его классификация танцев народов мира, так как даёт критерии выделения разных видов танца, которые затем могут быть использованы в рамках танцевальной терапии.

Так, К. Закс делит танцы народов мира на *негармоничные и гармоничные*. Негармоничные – это экстатические, конвульсивные танцы, исполненные бессознательно в состоянии пароксизма. При исполнении таких танцев полностью или частично утрачивается контроль над движениями тела. По мнению К. Закса, в негармоничных танцах

выражается страдание. Киноиндустрия не раз обращалась к конвульсивным танцам, чтобы показать страдания и особо сильные переживания героя. Очень яркий пример – танец, который танцевал Пётр Мамонов в фильме «Такси блюз».

Гармоничные танцы, согласно определению К. Закса, – ритмичны, жизнерадостны, несут в себе заряд мышечной энергии и доставляют большое удовольствие и зрителям, и исполнителям. Такие танцы являются эффективным проявлением человеческой энергии и одним из способов достижения экстатического настроения.

Психологическую теорию танца на 30 лет определила *Айседора Дункан*, которая создала новую хореографию, «новый танец», который определялся ею как «движение, в совершенстве выражающее данное индивидуальное тело, данную индивидуальную душу».

Дальнейшее развитие теории всё дальше уходит от понимания танца как выражения эмоционального опыта индивида, его физиологических и психологических особенностей. В противовес идее, что танец – это порождение индивидуального, разрабатывается теория, в основе которой лежит представление о танце как порождении социального, о танце как знаке культуры. Её автор – американский учёный *А. Ломакс*, директор Института кантометрии и хореометрии при Колумбийском университете. Ее определяет танец как «эскиз или модель жизненно необходимой коммуникативной связи, сфокусировавшей в себе наиболее распространённые моторно-двигательные образцы, которые наиболее часто и успешно использовались в жизни людей данной культурной общности». Хорошо известны фильмы А. Ломакса, в которых запечатлены разнообразные моторно-двигательные стили, характерные для танцев разных народов: танцы жителей Тибета, Индии, США, Афганистана, республик, входящих в состав СССР. За эти фильмы и комментарии к ним он неоднократно подвергался критике. Так, например, сольные танцы интерпретировались им как одиночество и отчуждение личности, повороты и вращения – как защитные механизмы, а пируэты символизировали радость. Конечно, современные представления далеко ушли от

однозначного толкования отдельных танцевальных движений. Но заслуга А. Ломакса в том, что он не только обозначил социокультурный подход к танцу как общественно значимому социальному явлению, но и разработал его метод анализа. Моторно-двигательные танцевальные образцы, анализируемые через такие критерии, как:

- 1) наибольшая распространённость;
- 2) особое значение, придаваемое социальной группой;
- 3) особые переживания при исполнении, ложится в основу разрабатываемых понятий танцевально-экспрессивных стереотипов.

Метод А. Ломкса перспективен при изучении народных танцев и танцев разных эпох, а также современных молодёжных танцевальных стилей, которые являются неотъемлемым компонентом молодёжной субкультуры, которым приписывается особое значение, и успех в их исполнении является своеобразным "пропуском" в определённую социальную группу.

В последние годы различные авторы, среди которых немало танцевальных психотерапевтов, стремящихся к теоретическому обоснованию своей работы, всё чаще обращаются к социально-психологическим аспектам танца. Идею о танце как особом знаке, в котором в концентрированном виде представлен внутренний смысл, как личностный, так и надличностный, и одновременно как о процессе, в ходе которого достигается единство внешнего и внутреннего, можно найти у *М.М. Бахтина*: «В пляске сливается моя внешность, только другим видимая и для других существующая, с моей внутренней самоощущающейся органической активностью; в пляске всё внутренне во мне стремится выйти наружу, совпасть с внешностью, в пляске я наиболее оплотневаю в бытии, приобщаюсь бытию других; пляшет во мне моя наличность (утверждённая ценностно извне), моя софийность, другой пляшет во мне».

Приведённые выше представления о танце не исчерпывают всего многообразия взглядов на это порождение цивилизации. Кроме биологических, психофизиологических, психологических и социально-

психологических функций танца, в литературе можно встретить идеи «космического», «сакрального», «эзотерического» смысла танца, которые основаны на понимании танца как «движения особого рода», выражающего ритмы Вселенной, ритмы самой жизни.

Таким образом, можно сделать вывод, что танец – это сложный и многогранный феномен, который может быть понят только в единстве биологического, психологического, социокультурного, социально-психологического и философского аспектов. Возникновение танца и его развитие на протяжении тысячелетий связано с его полифункциональностью, с тем, что он отвечает целому спектру потребностей человека и общества.

Итак, представления о танце как феномене, возникающем на пересечении социокультурных, социально-психологических и личностных координат, позволяет определить танец как:

1. **Форму невербального катарсиса.** С этой точки зрения танец выполняет следующие психофизиологические, психологические и психотерапевтические функции: функцию катарсического высвобождения сдерживаемых, подавляемых чувств и эмоций, в том числе и социально нежелательных; функцию моторно-ритмического выражения, разрядки и перераспределения избыточной энергии; функцию активизации организма; оздоровительную функцию.

2. **Вид невербального общения,** наделённый всеми функциями общения: функцией познания людьми друг друга; функцией организации межличностного взаимодействия; функцией формирования и развития отношений.

3. **Выполнение танцем функций общения** возможно благодаря тому, что он является совокупностью невербальных сигналов и знаков, имеющих пространственно-временную структуру и несущих информацию о психологических особенностях личности и группы. С этой точки зрения танец выполняет следующие социально-психологические функции: функцию выражения чувств, отношений и взаимоотношений личности; функцию создания образа партнёра и группы; функцию понимания и

взаимопонимания; функцию установления и регуляции отношений; функцию самопознания и познания других; функцию диагностики отношений.

4. ***Социокультурный феномен***, в котором находят своё выражение социальные ценности, общественные установки, отражающие социальные мотивы. Именно с этой точки зрения изучение танца, по словам К. Закса, приобретает особое значение для изучения истории развития человечества.

5. ***Вид пространственно-временного искусства***, художественные образы которого создаются средствами эстетически значимых, ритмически систематизированных движений и поз.

6. ***Символ Жизни и Всемирного движения.***

Выделенные функции танца отражают его сложную природу и вместе с этим подчёркивают его социокультурный, социально-психологический и психологический статусы, определяющие роль танца в жизни человека и возможности его использования в рамках терапии и социально-психологического тренинга.

Дальнейшая судьба танца. С выделением наук, искусств, религий из недр первобытного синкретического мышления судьба танца была различной. Танец, песня, музыка всегда были неотъемлемой частью народного творчества. Ритуальные и культурно-профессиональные формы танца, исчезавшие с исторической сцены, продолжали свое бытие в стихии сельской и городской жизни. Глубина народной памяти, запечатлевшаяся в хороводах, кадрилих, игровых и состязательных танцах, уходит корнями к первобытному танцевальному творчеству. Очень часто низовая культура была в оппозиции к официальной линии, и тогда средствами пластики, звука и ритма можно было выразить запретные мысли и чувства; примером могут служить скоморошье искусство на Руси, карнавалы в Европе и в Латинской Америке.

Танец играл особую роль в элитарном воспитании аристократической молодежи, составлял важную часть церемониального этикета. Жестовая символика, наряду с символикой цвета, геометрической формы, имела сакральное предназначение в церковных ритуалах, а также широкого

использовалась в светском общении, порой служа средством выделения и создания символического образа знатного рода. В массовых практиках искусство теряет созерцательно-мистический смысл, связанный с трансформацией сознания.

В восточной традиции сохранилась более тесная преемственность между новым и старым. Традиционный театр Индии, по существу, воспроизводит древние праздничные мистериальные представления. Синтез искусств и метафизики в сохранившейся традиции органичен. Главными богами, ассоциированными с хореографией являются Шива – царь танца, его супруга Кали и аватара Вишну в образе бога-человека Кришну. Каждый танец божества имеет сакральный характер и раскрывает определенный его аспект.

В традиционном театре Индии нет ни хореографов, ни дирижера, ни режиссера. Каждый исполнитель – творец драматического действия – не задумывается над интерпретацией действий партнера. И исполнители, и слушатели понимают символические языки поз, жестов, звуков, ритма точно также, как и звуковые символы естественного языка. Национальный классический танец имеет алфавит – 108 поз Шивы, названных каранами, которые все запечатлены мастерами в изобразительном искусстве. Караны имеют свои зафиксированные в трактатах законы сочетания (ангахары). Кроме того, имеются «мудра – разнообразные позиции пальцев и хаста – жесты рук, а также многочисленные специальные канонические движения глаз, шеи, головы и других частей тела». Язык жестов – мудра – имеет в своем словаре более 500 символов-понятий. Благодаря сочетанию мудра с другими выразительными средствами зритель также понимает монологи и диалоги актеров, как и в театре говорящего актера.

В специальных духовных практиках (йога, дзен-буддизм, суфизм) танец продолжали развивать в целях созерцания и медитации, но за рамки школ эти традиции не выходили.

В недрах народного искусства зрел сценический танец. По существу, искусство классического танца впитало в себя бережно хранимые виртуозами-профессионалами, чьи имена остались в тени истории, лучшие

достижения пластического гения человечества. Искусство сцены как особая форма когнитивного творчества требует более детального рассмотрения.

1.3 АНТИЧНЫЕ ТАНЦЫ КАК ДУХОВНОЕ ВЫРАЖЕНИЕ АНТИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ

Танцы несомненно являлись отражением духовного развития человека. Особенно ярко это выразилось в античные времена. На примере конкретных танцев мы можем проследить развитие определенных сфер жизнедеятельности человека, формирование его духовного мира.

В античные времена (как и в первобытном обществе) танцы имели глубокое ритуальное значение. Но существует и отличие античных танцев от первобытных. *Если в первобытном обществе участие в ритуальных танцах было стихийно всеобщим, то в античном мире возникает разделение на участников и зрителей, свободных в своем желании - танцевать или не танцевать, смотреть или не смотреть.* Именно это имело значение для всего последующего развития танца.

Основные танцы и их значение в древней Греции

Ни в одну историческую эпоху, ни в одной стране мира никто так не превозносил танец, как древние греки, которые видели в нем «единство душевной и телесной красоты» и считали танец прекрасным даром богов.

Да и древнегреческие божества сами с удовольствием предавались пляскам. Считалось, что сам Аполлон, бог Искусства, написал первые правила искусства танца. Древние греки так трепетно относились к танцу, что сделали музу Терпсихору «ответственной» за искусство пляски и стали ее изображать в виде танцующей девушки в легкой тунике с оливой в руках. Гомер утверждал, что в мире есть три самых невинных наслаждения – это сон, любовь и пляска.

«Одному дает Бог дар к воинственным делам, другому – танцы и очаровательное пение» – Гомер.

Гомер – легендарный древнегреческий поэт-сказитель, создатель эпических поэм «Илиада» (древнейшего памятника европейской

литературы) и «Одиссея». Примерно половина найденных древнегреческих литературных папирусов — отрывки из Гомера. Традиционно Гомер изображается слепцом. Наиболее вероятно, что это представление исходит не из реальных фактов его жизни. Значение имени «Гомер» пытались объяснить ещё в античности, предлагались варианты «заложник», «следующий за» или «слепец», «но все эти варианты так же неубедительны, как и современные предложения приписать ему значение «слагатель» или «аккомпаниатор». Данное слово практически наверняка реальное личное имя.

В Греции танцевали все: от крестьян до Сократа (древнегреческий философ). Танцы не только входили в число образовательных дисциплин, но им охотно продолжали обучаться и взрослые люди. Все танцы античности исполнялись для зрителей, а не для удовольствия и собственного развлечения.

Пляски были обязательным учебным предметом в гимназиях, а свободный гражданин, не умевший танцевать, подвергался насмешкам и осуждению. Позы и движения в танце должны быть красивы и гармоничны, кроме того, пляска должна понятно выражать настроение, мысли и чувства.

«Пляски развивают силу, гибкость и красоту» – Платон.

Платон – древнегреческий философ, ученик Сократа, учитель Аристотеля. Платон – первый философ, чьи сочинения сохранились не в кратких отрывках, цитируемых другими, а полностью. Прозвище Платон означающее «широкий, широкоплечий».

Предполагается, что общее количество древнегреческих танцев составляет более двухсот. Условно их можно классифицировать по пяти группам:

- **воинственные танцы** – ритуальные и образовательные;
- **культурные** умеренные – **эммелия** (танец в греческой трагедии, полон достоинства, серьезен и умерен, соответствовал содержанию песни хора жестыкуляциями руками), **танец покрывал** (символ 7 стихий; четыре вуали – огонь, земля, вода и воздух, три вуали – основы сущего (тело, душа

и дух). В процессе танца исполнительница сбрасывая по очереди вуали очищается от всего приземленного) и *танцы кариатид* (в честь богини Артемиды религиозные танцы с корзинами на головах, а также *танцы при рождении, свадебные и погребальные*;

- *оргиастические* танцы (неистовые танцы женщин в честь бога Диониса;
- *танцы общественных празднеств и театральные*;
- *танцы в быту*.

Дадим характеристику наиболее значимым группам танцев:

А) Военственные танцы

«Пирр» является одним из самых ярких военственных танцев. Он известен был также под названием «пиррихий», «пирриха». Зародился он в Спарте. Начинали обучаться этому танцу с пяти лет. По сути пирриха - это виртуозный танец с мечами и щитами. Пирриха входила в число излюбленных пиршественных развлечений, особенно когда она исполнялась танцовщицами. Одеждой для таких танцев служили обтяжные трусы, юбочки или длинные шаровары (для женщин). Верхняя часть тела у представителей обоих полов чаще всего оставалась обнаженной.

Б) Культовые танцы

Эммелия представляет собой очень размеренный танец в медленных ритмах, типа хороводов и фарандол.

Танец покрывал и танец кариатид более оживленные. Кариатиды и есть те самые танцовщицы, которые впервые применили в своих плясках технику танцевания на «пуантах». Действительно, пуанты в античности применялись, но они не были похожи на современные. Античные пуанты – это стойка на концах пальцев, но босиком, без какой-либо специальной обуви. Так танцевали и мужчины.

В) Театральные танцы

Каждый из трех видов театральных представлений классической поры имел свой танец:

- для трагедии характерна **эмеллия** (патетичные, величественные, благородные движения. Этот танец передавал чувства богов и героев);

- для комедии – **кордак** (пляска сатиров (сатиры – фантастические существа с козлиными ногами и рогами)). Это была быстрая пляска, темпераментная, изобилующая головокружительными, прямо-таки цирковыми прыжками, кувырканиями и раскованными позами. Движения исполнялись в бурном темпе и состояли из присядок, вращений, прыжков, во время которых пятками надо было бить себя по ягодицам. Его исполняли только профессиональные, специально обученные танцовщики);

- для сатирической драмы – **сикканида**.

Танцами как зрелищными развлечениями заведовали мимы (скоморохи, клоуны, акробаты, жонглеры). Ни один пир богатых и почтенных граждан не обходился без них. Перечислим характерные черты виртуозного танца мима:

- техника построена на выворотности ног;
- практиковались танцы на пуантах и разнообразные прыжки;
- излюбленная манера – резкий поворот корпуса в перпендикулярную ногам плоскость;

- для танцовщиц типичны акробатическая кубистика (пляска на руках в самых различных позах) и виртуозная пирриха;

- популярны танцы с кубками и корзинами;
- характерным приемом в греческих танцах является отгибание кисти руки под прямым углом вверх.

У греков существовала также целая система, сложная техника игры руками в танцах – **хирономия**. Руки всегда говорили на условном языке, ключ к которому, к сожалению, сегодня потерян.

Ритуальные танцы в Древней Греции весьма разнообразны, но условно подразделяют их на два основных танцевальных культа:

- «светлый» в честь бога Аполлона;
- «темный» в честь бога Диониса.

Остатки древнегреческих ритуальных танцев в честь Аполлона и других светлых богов мы можем наблюдать в обыкновенном детском новогоднем хороводе. Отличие лишь в том, что предметом поклонения является не статуя, а еловое дерево. Корневая связь этих обрядов уходит в глубокую древность, когда было принято проводить ритуальное очищение перед наступлением Нового Года. Однако в античном мире имелись и другие танцевальные обряды, концентрировавшие в себе как раз все то, что изгонялось из торжественного аполлонического культа: буйство жестов, превосходство тела над духом. Все темное и непристойное выплескивалось наружу в празднике, посвященном Дионису, богу плодородия. Для Греции Аполлон и Дионис представляли собой две ипостаси единого целого, и сколь священна одна, – столь свята и другая. В дионисийском культе очевидна связь с природной стихией. Даже инструменты, используемые для музыкального аккомпанемента в этих оргиях, не случайны: духовые инструменты неотделимы от человеческого дыхания, – а значит и от чувственного начала. Дионисийский культ во всем противопоставлялся аполлоническому. Празднества проводились главным образом ночью (а не при золотом свете, описанном в мифе об Аполлоне), в состоянии опьянения (а не светлой торжественности), в сопровождении флейт и свирелей (а не лиры и кифары), в быстром темпе и неистовых движениях (а не медленных и размеренных). Наследием дионисийских традиций стали танцы полуобнаженных женщин на пирах.

Танцы в античные времена, по-видимому, являлись действительно могущественной силой. К ним прибегали, желая умиловить сильных мира сего, испросить помилования осужденных, добиться какой-либо иной милости свыше. А это непосредственно формировало духовную жизнь человека в античной Греции.

Об искусстве древнегреческой пляски впервые в истории танца был написан трактат-исследование об этом виде творчества «О пляске». Автор трактата – **Лукиан** размышлял о роли и значении танца в жизни человека, говорил о требованиях, которые предъявляются к человеку, решившему посвятить себя искусству пляски.

«Искусство пляски требует подъема на высочайшие ступени всех наук: ни одной только музыки, но и ритмики, геометрии и особенно философии, как естественной, так и нравственной... Танцору необходимо знать все!» – Лукиан.

Лукиан – (ок. 120—190 гг. н.э) – выдающийся греческий оратор и писатель-сатирик, творчество которого включает философские и сатирические диалоги, памфлеты, пародии, биографии, романы приключений и др. Диалог «О пляске» (160-180 гг.) происходит между двумя действующими лицами: Ликином, в котором нетрудно угадать самого Лукиана, и философом циником Кратоном.

РАЗВИТИЕ ТАНЦЕВ В ДРЕВНЕМ РИМЕ, ЕГО ОТЛИЧИЕ ОТ ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОГО ТАНЦА

В то время, как Греция праздновала каждое торжество самыми разнообразными плясками, у древних римлян в ходу были только воинственные и дикие танцы. Если древние греки совмещали и рассудочное, и оргиастическое начало в разных видах своих танцев, то древние римляне по всем признакам отличались более рациональным складом ума. Это может подтвердить то обстоятельство, что каких бы то ни было подробных свидетельств о древнеримских танцах почти совсем не осталось.

Анализ культуры Древнего Рима показывает нам четкое разделение ее на культуру «элиты» и культуру простых масс людей. Это несомненно нашло свое отражение и в развитии танцевальной культуры. Если о танцах элиты мы не имеем каких-либо сведений, то о танцах рабов встречается много упоминаний. Лишь позже, в царствование Нумы Помпилия, нимфа Эгерия дала римлянам новые правила для новых танцев. Это были салийские танцы, для исполнения которых выбирались среди представителей знатных родов двенадцать жрецов, - они должны были танцевать в храмах, прославляя богов и героев.

Помимо этого, в Риме расцветала и **пирриха**. Правда слово «пирриха» получило здесь новое значение – так стал называться ансамблевый танец вообще, в противоположность сольным.

В Этрурии, более цивилизованной, уже задолго до основания Рима процветали все искусства, – там были прекрасные мимические актеры и существовали самые разнообразные пляски. Из этой страны прибыли в Рим танцовщики, аккомпанирующие своим причудливым танцам на флейтах, – их называли **гистрионами** (от слова «histor», что означало «мифический актер»). Во время своих представлений они декларировали целые поэмы, и вся римская молодежь стала подражать им. Римляне больше всего полюбили пантомиму: им все же претило оргиастическое начало дионисийских празднеств, а от аполлонических ритмов они оставили лишь культуру красивого жеста (древнеримская мимика используется почти в неизменном виде и по сию пору). В дальнейшем, с ростом Римской империи, влияние Греции и Востока привело к развитию в древнеримском обществе танцевальной культуры и даже к появлению школ танцев. Вероятнее всего, их первыми учредителями были **мимы**.

Когда в Риме начались беспорядки, и император испугался, что может произойти восстание, он велел выйти на улицы города трем тысячам танцовщиков и танцовщиц, которые своими плясками усмирили буйство толпы. Танцевальное искусство древних греков оказало большое влияние на римлян. Только вот творческие вкусы римлян в корне отличались от вкусов греков. Для греков искусство и танец были чем-то священным, что облагораживало душу и приближало человека к богам. Римляне же, более грубые и приземистые, видели в искусстве лишь развлечение. Танцы постепенно утратили первоначальную строгость и чистоту, в них стали все чаще изображать и выражать страсть, что совсем не соответствовало высокому религиозному предназначению пляски в Древней Греции. Впрочем, древние римляне знали и чтили имя своего первого танцора. Еще бы: ведь им считался Ромул – один из легендарных основателей Рима.

Римляне внесли в историю мирового танца большой вклад как создатели **пантомимы**. Это – сильно стилизованная последовательность

движений, как правило, одного исполнителя, причем основная роль отводилась жестикуляции. Пантомиме обычно аккомпанировал маленький оркестр. Со временем это искусство выродилось в откровенно эротичное и вульгарное зрелище, с которым боролась христианская церковь.

Хотя в Древнем Риме и преобладала пантомима, ритуальный танец там тоже не был забыт. Существовало много танцев-шестивий на разные случаи. Например, члены жреческой коллегии салиев, жрецов бога Марса, исполняли свою культовую воинскую пляску – *трипудий*, т.е. танец в трехдольном размере. Повсюду на полуострове Италия жрецы проводили ритуалы, связанные с древними культами плодородия. Такого рода храмовые обряды постепенно перерастали в народные праздники. Например, знаменитые *сатурналии*, проводившиеся в конце декабря, стали народным карнавалом, с

танцами на улицах и взаимным одариванием. Впоследствии дух христианских рождественских праздников впитал в себя немало элементов древнеримских сатурналий.

ЗНАЧЕНИЕ И РАЗНОВИДНОСТЬ ТАНЦА В ДРЕВНЕМ ЕГИПТЕ

Дошедшие до нас памятники искусства и литературы доказывают, что танец в Древнем Египте имел немаловажное значение. Почти ни одно празднество, ни одна торжественная религиозная церемония не обходилась без танцев.

Танец господствовал в Египте как выражение радости, являлся синонимом к слову «ликование». Изображение танцев хорошо сохранилось на рельефах. Детерминантом всех танцев является фигура человека с приподнятой рукой и ногой.

Танцевальными ритуалами было окружено большинство священных древнеегипетских культов. Грациозно – торжественными были представления, связанные с мифом **Осириса и Исида**, которые продолжались несколько дней подряд.

Осирис – бог возрождения, царь загробного мира в древнеегипетской мифологии и судья душ усопших. Исида – одна из самых значимых богинь

Древнего Египта, ставшая образцом женственности и материнства. Она почиталась как сестра и супруга Осириса.

К подобным культовым действиям относятся также танец, сопровождающий служение женщин перед священным египетским быком Аписом. Богами - покровителями веселья, музыки и танцев у египтян, помимо Хатор, были также Нехемаут и бородатый карликообразный Хатий (он изображался танцующим и играющим на музыкальных инструментах перед богиней Хатор). По-видимому, уже в эпоху Древнего Царства религиозного танца карликов играли видную роль в египетских ритуалах и ценились очень высоко.

Самым необычным танцем в Древнем Египте можно назвать астрономический **танец жрецов**, которые разгадывали тайны звезд и предвещали судьбы. Попробуем вкратце описать этот уникальный танец. Он проходил в храме: вокруг алтаря, поставленного посередине и представляющего солнце, плавно двигались и кружились одетые в яркие платья жрецы, представляющие знаки зодиака. По объяснению **Плутарха** (*древнегреческий писатель и философ*), сначала они двигались с востока на запад (напоминая движение неба), потом с запада на восток (подражая движению планет), затем останавливались в знак неподвижности земли. Этот танец является наглядным примером того, как различные танцевальные ритуалы формировали у людей не только представление о планетной системе и о гармонии вечного движения (как в данном случае), но и в целом определяли духовное развитие каждого народа.

В древнем Египте мифы, связанные с культом Осириса, нашли отражение в многочисленных мистериях, во время которых в драматической форме воспроизводились основные эпизоды мифа. Танцевальная часть ритуала была всегда значительной. Жрицы исполняли танец, изображавший поиск бога, оплакивание и погребение. Драма заканчивалась водружением столба «джед», символизирующего воскресение бога, а вместе с ним и всей природы. Танцевальный ритуал входил в большинство священных культов Египта.

Ввиду той важной роли, которую играл танец в египетских ритуалах, мы можем сделать вывод о том, что в Египте существовали особые заведения, где готовили танцовщиц. В подтверждение этому мы встретили несколько указаний на то, что при храме Амона была своя хореографическая школа, выпускающая жриц – танцовщиц.

Наряду с танцами, состоящими из гармонических ритмичных движений, в Древнем Египте были очень распространены пляски, являющиеся непосредственными упражнениями в ловкости, гибкости, и порой совершенно переходящие в чисто гимнастические упражнения. Что касается костюма, мы нашли лишь сведения о том, что танцовщики носили короткий передник, иногда вокруг талии шел пояс, который завязывали петлей. Женщины же танцевали или обнаженными, или в длинных и прозрачных платьях. Но в ритуальных танцах танцовщицы должны были быть в одеянии (так выражали почтение священному животному или божеству). Руки и ноги танцовщиц всегда украшались браслетами, грудь – ожерельем, голова – лентой или цветком лотоса. Мы также располагаем сведениями о том, что танцевали в Древнем Египте под аккомпанемент музыкальных инструментов (арфы, лиры, лютни и двойной флейты), пения и хлопков в ладоши.

В Новом Царстве господствовал танец, который до сих пор весьма распространен на востоке – танец **альмей**, который танцевали в длинных прозрачных платьях с бахромой под звуки тамбурина или кастаньет.

Традиционная египетская танцевальная культура, в том числе народный танец, имеет культовый, сакральный генезис. Можно выделить в структуре народно-бытовой танцевальной культуры культово-погребальные и культово-витальные танцы; в структуре дворцово-храмовой танцевальной культуры - богослужebные и развлекательно-апологетические танцы.

Рассмотрев, таким образом, развитие, и определив значение танца в основных государствах античности, мы наглядно убедились в том, что танец представлял собой необходимость для духовного развития каждого народа.

ТАНЕЦ СЕМИ ПОКРЫВАЛ

Танец Соломеи, исполненный перед Иродом II. Это развитие библейской истории казни Иоанна Крестителя.

В Евангелии рассказывается о том, как пляска с раздеванием очаровала сынов Израиля. В 39 году нашей эры на дне рождения иудейского царя Ирода гостей развлекала его правнучка, танцовщица Саломея. После «танца семи покрывал», которые красавица сбрасывала с себя одно за другим, восхищенный царь заявил, что даст ей все, что она пожелает. По наущению матери Саломея потребовала голову Иоанна Крестителя. Эта просьба была исполнена. Так Саломея – может быть, впервые в истории – использовала стриптиз как орудие мести. Танец с раздеванием начал превращаться из священного ритуала в источник личной выгоды для исполнительницы.

(Из второго напутствия жрице храма «Семи небес»)

Священные покрывала держат во тьме зверя. Ты должна суметь снять их, чтобы освободить человека из плена мира зверя.

1. Снятие первого покрывала открывают твои глаза. Но нет только твои. Ты должна помочь снять первое покрывало и ближнему своему. Кто есть ближний? Это ты узришь, если сможешь открыть свои глаза. Взгляд. Ты сможешь распознать отклик во взгляде, если снимешь первое покрывало со своего зрения. Учись видеть.

2. Снятие второго покрывала освободит слух твой. Ведь среди увиденных тобой, не все готовы сделать еще один шаг. Слушай. Учись слушать. Слух твой должен различить тех, кто ближе.

3. Снятие третьего покрывала освободит твое обоняние. Если кто-то готов подойти еще ближе, ты распознаешь его по запаху. Он взволнует не тело, но душу твою, если научишься правильно обонять.

4. Снятие четвертого покрывала освободит осязание твое. Это будет как искра. Малейшее, даже случайное касание станет знаком, если распознаешь отклик. Учись через касание узнавать его. Помни, зверь настороже. Не спутай отклик зверя с откликом человека.

5. Пятое покрывало на устах твоих. Вкус, ранее неведомый, должна распознать ты. Но ты должна и учить распознавать его. Иначе, останешься одна, и предназначение твое не исполнится.

6. Шестое покрывало держит красный бык. Оно покрывает ложе любви. Будь осторожна. Сила страсти может затмить узнавание. Взрыв оргазма может показаться снятием покрывала. Если ошибешься, второго шанса не будет. Не приближайся к нему, пока не будешь уверена, что уже сняты первые пять покрывал.

7. Седьмое покрывало – покрывало совершенства - открывается только избранным. Ты должна суметь слить воедино все предыдущие шесть покрывал в одно. Так, чтобы невозможно было, различить, где кончается одно и начинается другое. Это и есть седьмое покрывало. Оно снимается только вдвоем. Оно скрывает душу человеческую. Снятие его и есть твое предназначение.

На этом пути – спасение. Спасешься ты – спасутся все. Один не спасется никто.

ТЕМА 2. ТАНЕЦ В ЭПОХУ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

В то время как культура Восточной Римской империи вступила в период своего первого расцвета, Западная Римская империя оказались в полосе культурного затишья. Этот период иногда называют "темными веками" потому, что раннее европейское средневековье оставило мало событий, фактов и явлений, способных стать достоянием истории культуры, особенно в сравнении с восточно-христианскими средними веками. Содержанием процесса, который происходил в Европе в период раннего средневековья, следует считать формирование собственно европейской культуры в столкновении античного мира с миром "варваров", в соединении достижений средиземноморской культуры, христианских представлений и племенных культур народов северной Европы. Наиболее распространенная периодизация средневековой культуры отражает три ее состояния.

- *С V по X век происходит формирование культурных основ, это время называют ранним средневековьем.*

- *XI – XIII века – зрелое средневековье – период наивысшего расцвета, наиболее яркого проявления всех особенностей этой культуры.*

- *XIV – XVI века считают поздним средневековьем, хотя на юге Европы уже с XIV века начинает формироваться культура нового времени, дав начало весьма яркому периоду в европейской культуре – эпохе Возрождения. Позднее средневековье характеризуется нарастанием кризисных явлений в традиционной культуре и расцветом городской культуры, подготовившей светскую культуру нового времени.*

Основой культуры средневековья было христианство. Несмотря на то, что возникла эта религия еще в пределах античности, она существенно отличалась от большинства религий древнего мира. Важнейшие особенности христианства заключались в том, что новая религия поставила на *первое место ценности этического характера и провозгласила жизнь духовную как подлинную* в противоположность жизни "материальной" как преходящей и греховной. Представление о том, что справедливость может быть достигнута лишь в жизни после земной смерти, еще раз подчеркивало несовершенство и суетность земной жизни и обосновывало необходимость руководствоваться ценностями идеальными, которые отражают жизнь истинную и вечную.

Несмотря на то, что христианство было оплотом и стрежнем всей средневековой культуры, она не была гомогенной. Достаточно четко она распадалась на три пласта, к которым впоследствии присоединился и четвертый. Уже в XI–XII веках европейское средневековое самосознание представило современную себе социальную структуру в виде трех групп: *«те, кто молятся», «те, кто воюют» и «те, кто трудятся», то есть священнослужители, воины и крестьяне.* С формированием городской культуры в результате роста и усиления городов в период зрелого и позднего средневековья появилась *еще одна социальная сила – горожане, бюргерство.* Каждая из этих четырех социальных групп средневековья

создала свой культурный пласт, связанный с другими общностью идеологических и практических установок, но вместе с тем реализовавший эту общность в разных формах, отразив разные стороны христианского мировоззрения.

Средневековое крестьянство стало основным носителем и выразителем народной культуры. Складывалась эта культура постепенно на основе сложного и противоречивого соединения дохристианского мировоззрения с христианскими представлениями. Несмотря на то, что христианская церковь боролась с проявлениями язычества, народная культура сохранила множество элементов языческой обрядности, символики и образности.

Средневековое духовенство было, с одной стороны, весьма сплоченным и организованным – церковь имела четкую иерархию, с другой стороны – это было довольно неоднородное сословие, так как в него попадали представители разных уровней общества – и социальных «низов», и аристократических семейств. В соответствии с решающей ролью христианства духовенство во многом регламентировало культуру – и идеологически, и практически: на уровне канонизации художественного творчества. В этом смысле можно говорить об определенном влиянии культуры клерикальной на народную культуру и культуру светских феодалов. *Вместе с тем нужно отметить и самостоятельную ценность культуры духовенства* – ряд ее явлений имел исключительную ценность, как для средневековой культуры Европы, так и для судеб европейской и мировой культуры в целом. В первую очередь речь идет о *деятельности монастырей, сохранявших и воспроизводивших многие культурные ценности.* В качестве еще одного самого позднего по времени формирования, культурного пласта средневековья следует назвать городскую культуру, отметив, правда, тот факт, что горожане представляли собой неоднородную в социальном смысле массу. Тем не менее, городскую культуру можно рассматривать в известной целостности как, так сказать, горнило, в котором выплавлялись основы культуры нового времени, соединяя традиционные христианские ценности и представления с

реалистичностью и рационалистичностью, иронией и скепсисом в отношении сложившихся авторитетов и устоев.

Для формирования средневековой культуры весьма важной оказалась античная традиция, придавшая начальные импульсы развитию разных областей культуры. Это справедливо и в отношении философской и богословской мысли, освоившей важные идеи и принципы античной философии. Это относится и к искусству, которое иногда, очевидно, обращалось к античному опыту, как это было в романской архитектуре, в других случаях - формировалось в полемике с античной традицией, в противовес ей: так складывалась средневековая изобразительность.

Первые профессиональные актёры – гистрионы, жонглёры, шпильманы.

Гистрион (от лат. *histrion* – актёр, трагик) – в Древнем Риме так называли профессиональных актёров, составлявших труппу; в эпоху раннего Средневековья (в IX–XIII веках). Искусство средневековых гистрионов восходило к сельским обрядовым играм; гистрион мог быть одновременно музыкантом, танцором, певцом, рассказчиком, гимнастом, дрессировщиком животных и т. д. В Германии это были **шпильманы** (от нем. *spielmann* – играющий человек), во Франции – **жонглёры**, в Англии – **менестрели**, в Италии – **мимы**, в Испании – **голиарды и гальярды**, а в России – **скоморохи**.

Нельзя не сказать несколько слов о **театрализованных представлениях** средневековой Европы, опровергая распространённое мнение о том, что театральное искусство в период средних веков прекратило свое существование.

Возможно, первая нерелигиозная пьеса европейского театра «**Игра о Робёне и Марион**». Пьеса была написана около 1285 года в Неаполе, для двора графа Артура. «Игра о Робене и Марион» – первая пьеса, где драматическое действие гармонично соединяется с музыкой. Пьеса положила начало музыкально-театральному жанру – театрализованной пастурели с музыкой.

Хронологически первыми возникли театрализованные представления, *сопровождающие церковную службу*, литургическая и полулитургическая драма, разъяснявшие и иллюстрировавшие события Священного писания. Параллельно с этим в творчестве бродячих исполнителей формировались начала светского театрального искусства, которое впоследствии в период позднего средневековья реализовалось в жанре площадного фарса. Средневековое искусство, как и вся средневековая культура, было основано на верности традиции и незыблемости авторитетов. *Анонимность художественного творчества, следование канонам, существование в рамках заданных тем, сюжетов и образов – важные типологические характеристики средневековой художественной культуры.* Несмотря на то, что средневековая культура была представлена несколькими культурными пластами и различными периодами своего существования, тем не менее, христианское мировоззрение оказалось весьма существенным мировоззренческим каркасом, который обеспечил единство христианской средневековой культуры. По существу, она явилась последним в истории культуры целостным типом культуры.

В эпоху Средневековья также обнаруживаются черты взаимосвязи музыки и танца, которая охватывает более сложные приемы и формы, танцевальная музыка становится преимущественно инструментальной. Основное влияние на ее структуру и другие особенности начинает оказывать хореография, которая характеризуется все более усиливающейся равномерностью и периодичностью движений танцующих. Танцевальные ритмы охотно проникают в жанры инструментальной музыки, предназначенной исключительно для слушания. Для таких танцев свойственно значительное усложнение музыкального языка: возрастает роль сквозного развития, происходит нарушение танцевальных периодических структур секвенциями, полифоническими приемами. Вследствие чего дальнейшая связь музыкальной культуры и танца становится более сложной и специфичной.

Туанó Арбó (1520 – 1595) – французский священник, писатель и композитор, автор трактата «Орхезография» (1589), одного из старейших сохранившихся иллюстрированных учебников по изучению танцевального искусства XVI века. Трактат написан в форме диалога между учителем и молодым учеником. Автор не делает разницы между социальными и постановочными танцами, приводит много описаний народных танцев, а также обычаев и манер сельских жителей, любопытных подробностей о местной географии и легендах.

Бранль: самый «народный» танец Средневековья

С чем у большинства людей ассоциируется средневековая Франция? С мушкетерами, величественными замками, храбрыми рыцарями и милостивыми крестьянскими девушками. А еще со знаменитыми танцами-хороводами, к числу которых можно отнести бранль – старинный круговой танец. Существует множество разновидностей бранля, однако к числу основных характерных черт этого хоровода можно отнести четный размер, чаще всего 2/4 (в редких случаях – трехдольный), умеренный или умеренно быстрый темп, а также наличие быстрых движений в схеме танца. Можно сказать, что такая разновидность старофранцузских народных круговых плясок, как бранль является прямым предшественником появившихся в дальнейшем общественных танцев, необычайно популярных в средневековой Западной Европе.

Первые упоминания о бранле датируются XIII – XIV столетием, а уже в XV веке танец набирает небывалую популярность у простых французов, постепенно перемещаясь на придворные балы. Интересно то, что уже в период раннего Средневековья этот хоровод с удовольствием танцевала не только Франция, но и другие европейские государства: так, в Англии танец обрел популярность под названием Броул, а в Испании – брандо. Танцевался бранль практически повсеместно и по любому поводу, от народных гуляний до церковных праздников. Закат популярности приходится на начало XVIII столетия – с этого периода исторические упоминания о бранле практически не встречаются, хотя основные элементы его встречаются во многих более поздних танцах.

Что представляет собой классический бранль?

Классический или официальный бранль – хоровод юношей и девушек, разбивающихся на пары (девушки при этом находятся слева от своих кавалеров). Сама схема танца до удивительного проста. На исполнении куплета танцующие чередуют двойной шаг влево и двойной шаг вправо. Припев предполагает шесть одинарных шагов влево, после чего юноша берет за талию партнершу, которая кладет ему руки на плечи и перепрыгивает на другую сторону. Следует отметить, что существует множество разновидностей танца, большинство из которых имеют существенные различия с вышеописанным официальным вариантом. Так, например, придворные парные бранли аристократии кардинально отличались от народных хороводов – здесь преобладают плавные церемонные движения со множеством реверансов.

Виды бранля

Не существует определенной единой классификации бранлей, ведь каждая провинция средневековой Европы могла похвастаться своим видением образцового хоровода. В целом можно выделить простые бранли (в их основе лежат простые одинарные шаги), а также двойные (соответственно основанные на двойных шагах). Также бранли подразделяются *на круговые и линейные, веселые и мимические, исполняемые по прямой или более сложной произвольной траектории.* Кроме того, классификация этих средневековых танцев основывалась и на *видах профессиональной деятельности:* до нас дошли упоминания о бранлях ремесленников, булочников, прачек и др.

Для эпохи Средневековья было характерно острое чувство страха смерти; изображение смерти, как и дьявола, постоянно встречается в средневековой символике. Именно в эпоху Средневековья образ смерти превращается в символ потрясающей силы. «Танец смерти», особенно широко распространенный в Европе в XIV в., в периоды эпидемии чумы. В социальном смысле этот танец, как и сама смерть, уравнивал представителей разных сословий. В годы чумы «танец смерти» часто перерастал в истерическое веселье. От Средневековья дошло множество

историй о маниакальной одержимости танцем. Во время христианских праздников народ внезапно начинал петь и танцевать у храмов, мешая проходившей в них церковной службе. Эти безумные танцы наблюдались во всех странах. В Германии они получили название *«пляска св. Витта»*, а в Италии – *«тарантелла»*.

Танец был не только необходимым средством разрядки, но и главным развлечением. Наибольшей популярностью пользовалась карола, первоначально представлявшая собой танец-шествие. В XII в. культ *романтической любви и рыцарства в значительной мере преобразил танец*, приглушив его откровенно эротические черты. Танец входил в число обычных для рыцаря занятий и выступал как своего рода домашняя параллель к турнирам на открытом воздухе. Обычно танец возглавляла одна пара, к ней присоединялись другие, медленно двигаясь по кругу; тип этого танца во многом напоминал полонез. В эпоху позднего Средневековья проявляется различие между придворным парным танцем и деревенским групповым танцем. Крестьяне отдавались танцу с ничем не сдерживаемой непосредственностью, рыцари танцевали более строго, следуя придворному этикету. Народный танец по-прежнему был импровизацией, в то время как придворный танец становился все более манерным. Главной формой дворцового искусства был фигурный танец, где группа танцующих последовательно образовывала танцевальные построения. *Большое значение в развитии придворного танца сыграло появление профессиональных учителей танца, которые не только обучали знать, но и являлись арбитрами в области этикета и манер и оказывали обычно большое влияние на атмосферу при дворе.*

ТЕМА 3. ТАНЕЦ В ЭПОХУ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Возрождение, или Ренессанс (фр. Renaissance, итал. Rinascimento, от лат. renasci – родиться опять, возрождаться) – одна из величайших культурно-исторических эпох, переломный для истории Европы этап между Средними веками и Новым временем, заложивший основы новой европейской культуры.

Расцвет ренессансной культуры приходится на XV – XVI века, в котором выделяют Высокое Возрождение (от конца 1290-х годов, до первой четверти 15 века). В странах Центральной и Северной Европы эпоха Возрождения наступила позднее и приобрела специфические черты.

Среди других видов искусства в эпоху Возрождения начинает выделяться танцевальное искусство. Танец становится особенно популярным и достигает в своем развитии небывалых успехов. Если в предыдущие эпохи танец был всего лишь частью культа или всеобщего развлечения, то в эпоху Возрождения у хореографического искусства появляются новые функции, новое отношение к танцу. Греховность, недостойность этого занятия, характерная для эпохи Средневековья, в эпоху же *Возрождения он превращается в обязательную принадлежность светской жизни и становится одним из самых необходимых для благовоспитанного и образованного человека навыков* (наравне с такими как искусное владение шпагой, умение ездить на лошадях, приятно и вежливо говорить, изощренно ораторствовать). Танец вливается в общее течение преобразований: *под воздействием музыки он превращается в профессиональное искусство. Хореография вступает на путь к самоопределению: искусство упорядочивается, устанавливает определенные правила и нормы, оттачивает приемы и структурные формы, происходит разделение видов танца: народного (крестьянского) и придворного (дворянско-феодалного) танца*, начавшееся еще в средневековье, продолжается.

Народным видом искусства стал **Шекспировский публичный театр «Глобус»** (1599). Музыка была в нем на ведущих ролях, особенно в драматургии спектаклей («Сон в летнюю ночь», «Много шума из ничего», «Ромео и Джульетта», «Отелло» и др.). Песнями и танцами начиналось представление, в батальных сценах, шествиях, музыка главенствовала и была различной в жанровом отношении.

Уильям Шекспир (1564 – 1616) – величайший английский поэт и писатель и одним из лучших драматургов мира.

Процесс разделения танцев шел постепенно и был связан с усиливающимся расслоением общества и вытекающими отсюда различиями между образом жизни простых людей и знати. *«Самопроизвольность миновала», – пишет Курт Сакс. «Придворный и народный танец разделились раз и навсегда. Они будут постоянно влиять один на другой, но их цели стали в своей основе различны».* Если народные танцы сохраняют свой непринужденный, грубоватый характер, то стиль придворных танцев становится все более торжественным, размеренным, отчасти чопорным. Это обуславливалось несколькими факторами.

- Во-первых, пышный и тяжелый стиль одежды феодалов исключал энергичные, напряженные движения, резкие прыжки.
- Во-вторых, строгая регламентация манер, правил поведения и всего танцевального этикета приводит к исключению из танца пантомимного и импровизационного элементов.

Происходит существенное изменение в технике танца: *баланс между движениями и ритмами танца, упорядочиваются периоды колебания от покоя к движению и от покоя к напряжению, чередования ритма в одном танце.* Кроме этого, изменяется техника исполнения: ***на смену танцам с хороводной и линейно-шеренговой композицией приходят парные (дуэтные) танцы, которые строятся на сложных движениях и фигурах, имеющих характер более или менее откровенной любовной игры. Основой хореографического рисунка становится быстрая смена эпизодов, различных по характеру движений и по числу участников.***

Развитие театрального танца в эпоху Ренессанса связано главным образом с Северной Италией, хотя несколько позже, когда танец распространился по Европе, источником его изысканной стилизации и барочной красоты стали французские дворы. Правители итальянских городов-государств, такие, как Медичи, Сфорца, Эсте и Гонзага, все больше внимания уделяли пышным зрелищам. Постепенно сложился набор танцевальных приемов с рядом обязательных правил. Оживленный сельский танец не подходил придворным дамам и кавалерам. Их одеяния, как и залы или сады, в которых они танцевали, сам строй их мыслей

абсолютно не допускал неорганизованного движения. Чтобы навести порядок и усилить дисциплину, имелись специальные танцмейстеры, для которых танец был воплощением сдержанности и утонченности. В нем теперь не оставалось ничего «народного»; танец становился все более театральным.

Профессиональные танцмейстеры заранее репетировали с дворянами отдельные па и фигуры и режиссировали движения групп танцующих, а зрителями были другие придворные. *Маскарады, момерии* (Момерии (от испанского *томо* – ужимка, гримаса, маска) украшали придворные турниры и междуяствия) *и карнавальные шествия*, излюбленные развлечения в Средние века, особенно распространились в эпоху Возрождения. В XV и XVI вв. такие представления устраивались в дворянских домах и по мере их усложнения превратились в дорогостоящие празднества.

Больше всего в эпоху Ренессанса увлекались *маскарадами*, т.е. танцами в масках, причем маски имели в эту эпоху особое значение. Люди, желавшие сохранить свое инкогнито, путешествовали в масках; представители враждующих знатных семейств скрывали свои лица под масками. Большой вклад в танец как общественное развлечение вносили и *карнавалы*.

Черты веселого карнавала присутствовали в *комедии дель арте, или комедии масок*, – виде итальянского театра XVI – XVII вв., сочетавшего в себе слово, пантомиму, музыку и танец. Маска в комедии закрывала лицо актера полностью или частично (иногда просто приклеенный нос или огромные очки) характеризовала социальный типаж, заостренный до шаржа. Популярность этого народного зрелища была огромной и перешагнула границы Италии. Народная комедия масок с ее раскованностью, свободой и веселым бесстрашием оказала благотворное воздействие на театральное искусство всей Европы.

Самым же распространенным придворным танцем эпохи являлся *бас-данс* – «низкий танец», его в эпоху Ренессанса называли королем танцев. Это был плавный беспрыжковый танец в спокойном темпе. Одна из

его форм – *павана* – стала излюбленным танцем XVI – XVII вв. Павана соответствовала этикетному поведению кавалеров и богатым, тяжелым одеяниям дам; ее сурово-торжественный склад хорошо подходил к церемонии открытия придворного бала. Другим популярным придворным танцем в течение долгого времени был *мориско*. Танец, исполнявшийся в одиночку и группами, возник из романтических воспоминаний о временах господства мавров. Исходная форма танца предусматривает два ряда по шести танцоров в каждом, причем некоторые из них должны были зачернять лица. Обычно танцоры надевали маскарадные костюмы, привязывали на ноги колокольчики и помахивали платками. Это был мужской танец, состоявший не столько из движений всем телом, сколько из взмахов руками и ногами. Мориско сохранил свою популярность в простонародье и до сих пор иногда исполняется в Испании и на Британских островах (англ. morris dance).

В Англии в это время господствовала мода на французские танцы. Вообще любовь к танцам – характерная черта елизаветинской эпохи. В театре после комедии или трагедии обязательно исполнялся танец (жига) или комическая танцевальная сценка. В противовес маске появилась антимаска – гротескное или комическое представление, исполнявшееся после главной маски. Танцмейстеры в течение многих недель обучали своих воспитанников, так как маска предполагала умение четко и энергично выполнять танцевальные движения.

Необходимость регулирования танцевального этикета способствует формированию кадров профессиональных танцмейстеров. Танцмейстеры создают канонические формы танцев, которые старательно и пунктуально изучает привилегированное общество. Этому во многом способствуют учебники, где систематизируются движения, делается попытка зафиксировать танцевальные композиции. Утверждая важность этого момента в истории танца, Курт Сакс особенно отмечает Северную Италию, в которой, прежде всего, возникло профессиональное обучение танцам. И, действительно, наиболее пышно танцевальное искусство расцветает в Италии. Балы во Флоренции XV-XVI веков – образец великолепия,

красочности, изобретательности. Итальянские учителя танцев приглашаются в различные страны. *«Раньше профессиональные танцовщики были бродячими мимами и презренными жонглерами»*, – пишет Сакс. Итальянский учитель танцев занимал почетное положение. Он был спутником принцев, иногда – наперсником; на венецианских свадьбах, где существовал обычай представлять невесту в молчаливом танце, он мог выступать вместо отца. Учителя особенно были заинтересованы в создании школ для обучения танцам. И, вот уже в XV веке в Италии появились специальные школы, прочно утверждается профессия учителя танцев.

Таким образом, вероятно, что в XVI веке Италия была королевой танца, так же как, видимо, это было и в XV веке. *Первым итальянским теоретиком танцевального искусства считают Доменико из Пьяченцы*. Доменико да Пьяченца на рубеже XIV – XV века сочинил трактат *«Об искусстве танца и пляски»*. Книга состоит из двух частей. Первая часть посвящена танцу в целом и определяет пять ее элементов: мера, манера держаться, деление площадки, память и элевация. Мера является главным принципом связи быстрых и медленных движений в музыке; деление площадки – существен для композиции группового танца; память нужна собственно для создания танца; манера держаться освобождает танец от неподвижных и устарелых форм; элевация рассчитана на развитие техники танца. Другая часть трактата устанавливает категории основных движений. Здесь *он движения подразделяет на два вида: искусственные и естественные*. Естественные движения – простой и двойной шаг, благородная поза, поворот и полуповорот, поклон и прыжок. К искусственным движениям относит удары ног, семенящий шаг и прыжок с переменной ногой.

Кроме этого, стоит отметить еще одного теоретика и учителя танцев – *Гульельмо Эмбрео*, который сочинил *«Трактат об искусстве танца»*. В своем трактате он также советует согласовывать движения с мерой, устанавливаемой музыкой. Он вводит термин *contro tempo* – против темпа, которому надо подчиняться, чтобы преуспеть в ученом танце. Помимо этого, выдвигает понятие арии, подразумевающее способность двигаться

между темпами и переходить от одного танца к другому. Труд Гульельмо переоценить невозможно, он выразил гуманистическое мировоззрение Ренессанса, когда объявил танец "свободомыслящей наукой" столь же возвышенной и значительной, как и другие, и более тех обращенной к человеческой природе. Среди итальянских трудов по хореографии XVI века заслуживает внимания книга **Фабрицио Карозо «Танцовщик»**, вышедшая в свет в 1581 году. Эта книга - своеобразное руководство, предназначенное для бального танца, однако можно сказать, что данные правила были использованы и в сценическом танце, хотя в них преобладали более представительные па. В книге он пытается систематизировать не только танцы, но и составляющие их движения. Например, он *делит реверансы на «важные» (grave), «малые» (minima), «средние» (semiminima).*

«Средние» реверансы включали прыжок. Согласно вариационности танца с разнообразием музыкальных ритмов, Карозо пользовался уже позициями, близкими первой, третьей и четвертой позициям классического танца, а также пируэтами и различными видами прыжков, включая заноски (антраша). Техника танца включала акробатические приёмы, например, в *saut de pœud* (прыжок с узлом), однако этот прием позже исчез. Новая техника позволила Карозо сочинять балеты из пяти, шести и даже десяти частей, сообразно музыке. Карозо требовал, чтобы эволюция танцовщиков отвечали размером античного стихосложения, и упоминал дактиль, сапфическую строфу, сподей. Он писал о танце - вольном ансамбле, "исполняемом с математической точностью, в согласии со стихами "Овидия". Карозо, несомненно, положил начало развитию балета его технике и исполнению. Естественно, что первые балетные спектакли появились в Италии. Так, например, в 1489 году ломбардец Бергонцо ди Бота в честь бракосочетания герцога миланского Гальяцо Висконти создал пышный театральный праздник, в котором танец чередовался с пением, музыкой и декламацией.

Итальянская хореография оказала большое влияние на первые французские балеты. К концу XVI века появляются балетные постановки,

имеющие законченный сюжет, который выявляется через танец, пение, стихотворный речитатив, сложное и пышное декоративное оформление. Опыт молодого итальянского балета, его педагогическая методика и труды по хореографии были восприняты многими европейскими странами.

Таким образом, в эпоху Ренессанса можно уже говорить о зачатках балета. Огромное преобразование музыки и танца осуществилось в эпоху Возрождения. Танец, танцевальная музыка - важнейшие пласты ренессансной культуры. Развитие музыкального искусства в эпоху Ренессанса было тесно связано с развитием танца, поскольку почти все крупные композиторы в своих сочинениях ориентировались на танец.

На начальном этапе своего развития музыка сюиты носила прикладной характер – под нее танцевали. Она представляла собой своего рода сочетание лютневых, а позднее клавирных и оркестровых танцевальных пьес. В XV-XVI веках прообразом сюиты послужили серии из трех и более танцев (для различных инструментов), сопровождавших придворные процессии и церемонии, а также парные объединения контрастных танцев (*навана - гальярда, пассамеццо - сальтарелло и др.*). Наиболее типичной основой для танцевальной сюиты послужил набор танцев, сложившийся в сюитах И.Я. Фробергера: *аллеманда – куранта – сарабанда – жига*. Но для развития драматургии цикла сюиты потребовалось известное удаление от бытовых танцев. Этот перелом происходит в эпоху Возрождения, и уже затем наиболее ярко отражается в музыке XVII века. С середины XVII века танцевальная сюита, утратив прикладное назначение, бытует преимущественно под названиями партита (нем.), lessons (англ.), balletto, sonata da camera, ordre (франц.), а иногда как «собрание клавирных пьес».

Художественных вершин в этом жанре достигли И.С. Бах (французские и английские сюиты, партиты для клавира, для скрипки и виолончели соло) и Г.Ф. Гендель (17 клавирных сюит). Касаясь других аспектов, прежде всего, стоит отметить то воздействие, которое оказала танцевальная музыка на формирование гомофонно-гармонического склада. Именно с ней, в профессиональное искусство, в разгар полифонического

церковного многоголосия приходит гомофонно-гармоническое мышление, ясно расчлененная, тематически яркая мелодика, периодичная ритмика; происходит становление тональной организации (так, новый для того времени лад мажор ранее всего утвердился в танцах эпохи Возрождения. В танцевальной музыке находятся истоки многих крупных инструментальных форм, на которых основано все классическое искусство (период, простая трехчастная форма, вариационная, циклическая). С танцевальной литературой во многом связана и эмансипация инструментальной музыки (появляются новые жанры), формирование самостоятельного клавирного (позднее – фортепианного), лютневого, оркестрового стилей. Богатство танцевальных образов, запечатленных в классической музыке, огромно. И это неудивительно: ведь образное претворение танцевальных ритмов и интонаций наряду с песенным фольклором играет важную роль в укреплении реалистических основ музыкального искусства. Композиторы неизменно воплощают в своих произведениях мимику, жест, пластику в движении танца или марша, обращаясь к танцевальной музыке при создании и инструментальных (камерных, симфонических), и вокальных, в том числе оперных сочинений.

Таким образом, следует отметить немаловажную роль танца в музыкальной культуре Западной Европы, начиная с эпохи Возрождения. Танцевальные ритмы привлекали крупных композиторов, а музыка, основанная на таких ритмах, в свою очередь влияла на практику и теорию танца. Музыка предписывала танцу следовать за ее открытиями, вбирать в себя, что-то новое и взаимодействовать с другими видами искусства. Свидетельства такого сдвига, дают нам танцы эпохи Возрождения, как символ становления танцевального искусства на новый путь развития.

ТЕМА 4. ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА КЛАССИЦИЗМА (XVII В.)

Классицизм – (от лат. classicus – образцовый), стиль и направление в архитектуре и изобразительном, искусстве XVII – начала XIX вв., обратившиеся к античному наследию как к идеальному

образцу. Важнейшей чертой стилистического направления Классицизма было обращение к античному искусству как эталону и опора на традиции Высокого Возрождения. Однако, Классицизм может относиться не только к одной исторической эпохе, художественному направлению, течению, стилю или школе искусства. Он встречается постоянно в самых разных формах, в различные периоды и в разных странах. Классицистические тенденции, например, возникали еще в искусстве Древнего Египта, в эллинистическую эпоху как своеобразный академизм.

В отличие от классики, классицизм – не качественное, а функциональное понятие, оно выражает определенную тенденцию художественного мышления, основанную на стремлении к простоте, ясности, рациональности, логичности художественного образа. Классицизм обращен в будущее, а не в прошлое, и в этом заключается его художественно-исторический смысл. Основой мировоззрения классицизма является специфическое понимание красоты, убеждение в том, что красота вечна.

Исторически сложилось так, что одним и тем же словом «классицизм» стали называть широкий круг разнообразных явлений. Как метод мышления Классицизм более других нормативен, рационален и систематичен. Не случайно только в Классицизме существует система правил и законченная теория художественного творчества. Художники классицистического направления, начиная с эпохи Итальянского Возрождения, имели непреодолимую страсть к написанию теоретических трактатов. Трактаты об искусстве писали Леонардо да Винчи, Л.-Б. Альберти, А. Дюрер, С. Серлио, А. Палладио, Дж. Виньола. Кроме разрозненных высказываний и отдельных мнений художников, ни Барокко, ни Рококо, ни иные художественные стили и направления не выдвинули своей теории.

Правильней говорить не «стиль классицизм», а «стиль Классицизма». В этом случае подразумевается, что, как и во всех других художественных направлениях, эпохах и периодах развития искусства, проявление классицизма может выражаться в разных формах и художественных

стилях, но наиболее соответствующий этому содержанию стиль – классицистический. *Художественный стиль Классицизма представляет собой выражение идеи композиционной целостности, ясности, завершенности, уравновешенности.*

В *архитектуре Классицизма* существует определенный набор формальных признаков. Горизонталь преобладает над вертикалью. Композиционно выделяется ось симметрии, отсюда обычное трехчастное деление фасада с укрупненным центральным и двумя меньшими боковыми ризалитами. Все формы тяготеют к квадрату, окружности, полуциркулярной арке. В плане особенно популярны центрические сооружения, обеспечивающие равноценность восприятия с различных точек зрения (*Триумфальная арка на площади Звезды и Пантеон в Париже, Здание Адмиралтейства и Смольный Институт в Санкт-Петербурге, Белый Дом и Капитолий в Вашингтоне*).

В *скульптуре* формирование классицистического художественного мышления сопровождалось переходом от натуралистической раскраски статуй и рельефов, наивной попытки их «оживления» в греческой архаике или пестрой декоративности в восточном искусстве, к лаконичной выразительности самого объема, очищения его от всего лишнего, случайного (*Наполеон Бонапарт (Пинакотека Брера в Милане), Амур и Психея (Лувр), Три грации (Эрмитаж)*).

Функции цвета брала на себя отделившаяся от архитектуры и скульптуры *живопись*. В классической живописи изображение также всегда строится по «принципу рельефа», т. е. чередованием пространственных планов, параллельных плоскости картины (*Джованни Баттиста Тьеполо «Пир Клеопатры», Клод Лоррен «Полдень. Отдых на пути в Египет»*).

При восприятии здания, картины, фрески, скульптуры классицистического стиля возникает ощущение душевного покоя, ясности, просветленности. Даже несмотря на знание того, что это вернее всего искусная декорация, по сути стилизация, художественный обман, и несмотря на то, что классицизм проигрывает в декоративности деталей,

сложности, другим стилям в искусстве, он более притягателен и всегда желаем. В целом тенденции классицистического стиля в различные эпохи и в разных видах искусства показывают одно: *стремление художника к идеалу за счет отказа от случайного, временного, изменчивого.*

Общие эстетические принципы классицизма:

- использование форм и образцов античного искусства для выражения современных общественно эстетических взглядов,
- тяготение к возвышенным темам и жанрам, к логичности и ясности образов,
- провозглашение гармоничного идеала человеческой личности.

ФРАНЦУЗСКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР XVII ВЕКА

Париж, XVI век. Осенью 1581 года полным ходом шли торжества по случаю свадьбы Маргариты Лотарингской, сестры королевы Луизы, и герцога де Жуайеза. Апофеозом стало грандиозное представление в Малом Бургундском дворце. Оно носило звучное название – «Цирцея, или Комедийный балет королевы». Слово «комедийный» употреблялось тогда не в современном понимании жанра комедии, а в значении «драматический». Пять часов подряд гости с восторгом следили за изумительно красивым зрелищем.

Представление вошло в историю мировой культуры как первый балетный спектакль. Музыкально-драматический синтез оперы и танца, созданный Бальтазарини, заложил основу развития французского балета, а затем и всего мирового.

Балет, как отдельное искусство, прочно утвердился во Франции во время правления Людовика XIV, который имел страсть к танцам.

Балет, высшая ступень хореографии (от греч. choreia – пляска и grapho – пишу), в котором танцевальное искусство поднимается до уровня музыкально-сценического представления, возник как придворно-аристократическое искусство гораздо позже танца, в XV – XVI вв.

Термин «балет» появился в ренессансной Италии в XVI в. и обозначал не спектакль, а танцевальный эпизод. *Балет – синтетическое искусство, в*

котором танец, главное выразительное средство балета, тесно связан с музыкой, с драматургической основой – либретто, со сценографией, с работой костюмера, художника-осветителя и т.д. Балет многообразен: **сюжетный** – классический повествовательный многоактный балет, драмбалет; **бессюжетный** – балет-симфония, балет-настроение, миниатюра. По жанру балет может быть комическим, героическим, фольклорным. XX в. принес в балет новые формы: джаз-балет, модерн-балет.

В XVII веке балетные спектакли становятся более разнообразными, композиции их усложняются. Танец обогащается новыми приемами и движениями.

Балеты-маскарады (1600 – 1610) эпохи Генриха IV отражают собой беспорядочно бурную жизнерадостность придворного общества, утратившего после религиозных войн и внутренней распри тяготение к сложным и строгим формам в искусстве, некогда прельщавшим людей ренессанса. В числе королевских развлечений первое место занимают шумные выступления маскированных персонажей, группами внезапно появляющихся на балах, поражающих своим диковинным костюмом и шутками, определенно уклоняющимися в сторону фарса и акробатизма. Это зрелища без определенной драматической формы, где в центре стоит причудливо изобретенная маска танцора.

Мелодраматические балеты (1610 – 1621) эпохи Людовика XIII возрождают развитое драматическое действие, отдавая предпочтение вокальным и танцевальным номерам. Получается нечто вроде оперы-пантомимы, где действующие лица намечают драматический сюжет в стихотворном оперном речитативе, а затем выполняют его пантомимическим танцем, то серьезным, то комическим по характеру. Спектакль заканчивается Grand-ballet, исполняемым всеми участниками в особых костюмах. Это серьезный, героический жанр балета.

Балет в Выходах (Антре) – одна из разновидностей придворного балета, здесь нет единого сюжета, а есть общая тема. Несколько персонажей и несколько сюжетных линий. Разные выходы – сцены

раскрывают общую тему – например – «Балет воров», «Балет искусств», «Балет ярмарки» и т.д. Балет с выходами продержался до конца XVII века.

В эпоху правления Людовика XIV (1643 –1715) во Франции во всём блеске и законченности сформировался стиль – Классицизм

Это не был придворный стиль в узком смысле слова, но стиль, в свете которого власть хотела предстать остальному миру, демонстрируя величие Франции. Это было искусство, должное являть образец человека и гражданина подданным великого короля.

Уже в первой половине XVII века появляются балеты различных жанров. Среди театральных жанров немалое место занимала *опера-балет*, соединивший достижения итальянской оперы и французской хореографической культуры. Танец здесь выступал в качестве дивертисмента. Но по мере развития и совершенства жанров танец стал связан с сюжетом и главными линиями сценического действия. Танцы в операх-балетах либо служат фоном действия, сопровождая вокальные эпизоды, либо образуют самостоятельные сцены, дополняющие и развивающие действие вокальных эпизодов. Пение и танцы в опере-балете равноправны, хотя в отдельных конкретных произведениях может быть перевес в ту или иную сторону.

Новый жанр включался в качестве интермедии в придворно-аристократические представления или показывался как самостоятельный праздничный спектакль, обычно состоявший из нескольких сюжетно не связанных актов или антре, но объединенных общностью замысла.

Знаменитыми операми-балетами являются: «Венецианские празднества» Кампра, (1710), «Галантная Индия» Рамо, (1735).

В XVII веке балетные спектакли в основном были аллегорическими. Они отличались сложностью техники, разнообразием и богатством костюмов, большим количеством актов: от трёх до пяти. В заключение давался «большой балет», в котором могли танцевать только знатные аристократы во главе с королём в специальных костюмах. Танцевальная техника требовала специальной подготовки. Король и придворные танцевали в масках. (В XVII веке все роли в балете исполняли мужчины).

Но рождение новых форм хореографического спектакля, где уже действовали бытовые, гротесковые персонажи (дровосеки, колдуны, охотники) потребовало участие в спектаклях актёров-профессионалов, на долю которых выпало самое сложное исполнение характерных танцев и очень скоро балетные спектакли становятся самыми любимыми и популярными театральными представлениями, выходящими на широкую публику.

Время Людовика XIV было связано с расцветом французской культуры. В жизни балетного театра произошло много важных событий: *в 1661 году была открыта королевская Академия танца*. Это была первая в мире школа, где профессионально стали обучать танцу. Пьер Бошан был назначен ее директором и одновременно получил не существовавшее раньше звание «мэтр балета» при академии. Эта школа просуществовала до 1780-х гг., когда ее функции были переданы созданной в 1669 году Королевской академии музыки, ныне более известной как Парижская опера (*Пари́жская óпера (фр. Opéra de Paris), то же, что Гранд-оперá (Гранд-Оперá; фр. Grand Opéra), в современной Франции известна как Оперá Гарньé (фр. Opéra Garnier), Архитектор – Шарль Гарнье*).

Тринадцать академиков королевской Академии танца во главе с балетмейстером *Пьером Бошаном* собирались раз в месяц в кабачке «Деревянный меч», размышляли о дальнейшем развитии благородного искусства танца. В академии экзаменовали преподавателей балльных танцев, выдавали им дипломы, утверждали новые балльные танцы. Терминология балета образовалась там. Почти каждое движение в балете описывается французским словом или фразой. В результате наличия общей терминологии, каждый танцор должен был выучить французские названия шагов и движений. Преимущество этого состоит в том, что танцор может брать урок в любом месте, и независимо от того насколько непонятным будет остальное объяснение, термины будут на французском и поэтому будут понятны. В эпоху классицизма началось подлинное становление балетного театра. Эстетика классицизма помогла балету стать видом театрального спектакля, опирающегося на литературный сценарий. Балет

сделался частью придворных увеселений. Утвердились гармоничные формы, идеальные пропорции. Свойственное этому стилю стремление к логичности и разумности побуждало, и танец к осмысленному драматургическому строю.

Шарль Луи Пьер Бошан (1631 – 1705) – выдающийся французский танцовщик и балетмейстер. Он ставил танцы для празднеств, торжеств, балетов-комедий, дивертисментов. Вся его жизнь связана с Людовиком XIV, у которого он стал преподавателем танцев, а потом по его повелению получал назначения.

Королевская академия танца, которую возглавлял Бошан, способствовала утверждению «благородной» французской школы танца, кодификации хореографического искусства. В основе постановок Бошана лежали «фигурные» танцы, отличавшиеся бóльшим, чем раньше, разнообразием танцевальных фигур и групп и более сложной техникой (прыжки, пируэты). Бошану приписывается создание записи танца (возможно, использованной в 1700 Р. О. Фёйе).

Пьер Бошан начал создавать терминологию танцев. Самые ранние упоминания позиций ног в балете находятся в его работах. Бошан является одним из наиболее известных отцов-основателей балета.

Пять позиций ног и выворотность, которая есть в каждой из позиций, могут быть объяснены также тем что балет образовался на основе придворных танцев. В придворных танцев участвовали дворяне, и все мужчины из них были обучены фехтованию, и некоторые приёмы фехтования были использованы в танцах. Выворотность также присутствует в фехтовании, и позиции в балете похожи на позиции в фехтовании. Выворотность даёт лучшую возможность двигаться в любом направлении.

Пьер Бошан сыграл огромную роль в зарождении балета. Он придумывал и продумывал различные пластические движения и позы, первым начал их записывать и характеризовать, создавая таким образом терминологию балета. Пьер Бошан самым первым сформулировал и определил основные танцевальные правила.

Все танцевальные движения он разделил на группы: приседания (плие), прыжки (заноски, антраша, кабриоли, жете, способность зависать в прыжке – элевация), вращения (пируэты, фуэте), положения корпуса (аттитюды, арабески). Бошан разделил танцы на три основных вида: серьезный, полухарактерный и комический. Ему же принадлежат первые разработки по записям танца.

Из хранящегося в архиве Парижской оперы манускрипта, видно, что Бошан держал на своем чердаке голубей. Глядя на них, он учился составлять разные фигуры для своих балетов и перенимал разные эволюции и группы, которые случайно делались птицами во время их кормления. Скончавшись 69 лет от роду, Бошан оставил по себе память и как превосходный преподаватель. Двое из его учеников сделались знаменитыми: его племянник Блонди и Баллон, который в качестве танцовщика даже превзошел своего учителя.

За свою долгую жизнь Пьер Бошан много сделал для дальнейшего развития классического танца: собирал, соединял движения, известные задолго до него, но, соединяя их, придавал им такую форму, чтобы они легко сопоставлялись и перекликались друг с другом. До Бошана танец был по преимуществу массовым и располагался на сцене горизонтально, изображая на плоскости сцены разные фигуры. Теперь вошедший в сольный танец прыжок вверх противопоставляет горизонтальным движениям и положениям вертикальные, и пространство сцены осваивается полнее. Чем разнообразнее становились движения, тем больше была нужда в системе. И вот у Бошана танцовщики с самого начала становятся не как кому удобно, а, ставя ноги в одинаковое положение, и такое единообразие можно потом выдерживать во всех остальных движениях, а значит, и всякое сознательное нарушение единообразия, малейший оттенок движения станет заметным, будет внятен и танцовщику, который должен выполнить, и зрителю, который должен увидеть.

Бошан первый стал выпускать на сцену дам, тогда как до него женские роли исполнялись мужчинами в женском одеянии.

Заслуга его в истории танцевального искусства состоит в том, что он старался придать танцам на сцене больше оживления, разнообразия и выразительности, чем прежде, тогда как до него под балетом разумели исполнение паваны, гавота или вообще какого-либо хороводного танца, который вставлялся в пьесу в виде интермеццо.

Однако, танец Бошана недалеко ушел от бальных танцев XV века. Он во всем следовал обычаям своего времени и места - церемонного, пышного и жеманного двора «Короля-солнца».

Нужно учитывать, что движения танцовщика сковывал костюм - в то время танцевали в парадном выходном платье, мужчины - в тяжелых камзолах, женщины - в кринолинах и корсетах.

Стиль, сформированный Бошаном, просуществовал около двух столетий. В сущности, в это время во Франции и начинается балет в истинном смысле, отсюда – история классического танца. Зрителя всё больше захватывает индивидуальное мастерство танцовщика.

Искусство балета еще только зарождалось. Цельных балетных спектаклей еще не ставилось на сцене, танцу отводилась роль вспомогательная, он был нерасторжим с другими представлениями – оперными и драматическими. Но тем не менее без танцевальных сцен уже не обходилось.

Искусство танцевания не стояло на месте. В балете того времени выступали исключительно мужчины. Сначала знатные любители, а затем и профессионалы. Без масок перед зрителями не появлялись.

Король Людовик XIV с тринадцати лет принимал участие в балетах, и его появление среди мифологических фигур тоже подчеркивало величие королевской власти. В пятнадцать лет он выступил в роли Солнца в «Королевском балете Ночи», показанном на сцене малого Бурбонского дворца по случаю победы над Фрондой, и за королём, ещё лет двадцать продолжавшим долгую жизнь, навсегда сохранилось прозвище Король-солнце. Придворный балет служил утверждению королевского величия и славы.

Балетные спектакли XVII века включали 35 актов. Каждый акт создавал несколько (3 – 12) антре. И в заключении шел еще один большой балет, число участников, которого в 2-3 раза превышал число участников акта.

Жившее сначала лишь при дворе, искусство расширяет понемногу ряды своих зрителей, на балеты допускается публика. В балетах выступают уже не только придворные, но всё больше профессиональные танцовщики.

По мере того как представление выходит за рамки двора, женские роли начинают исполнять мужчины. Меняется и облик балетов. В «Королевском балете Ночи» роль юной грации исполнил впервые выступавший на сцене молодой итальянец **Джованни Батист Люлли**. Он был не только танцовщиком, но и виртуозно играл на скрипке и на гитаре и очень рано проявил способности к сочинению музыки. По некоторым сведениям, он принимал участие в сочинении музыки уже для «Балета Ночи». Слова «принимал участие» не должны нас смущать: в ту пору музыку балета сочинял не один человек, как обычно в наши дни, и уж, во всяком случае, её сочинителей никто не считал главными авторами балета.

Люлли, пожалуй, был первым, кто понял, как много музыка в балете может значить. Прежде музыку для новых танцев подбирали, если подходящей не было – сочиняли новую. Люлли стал, как правило, сочинять музыку для всего балета в целом, и уже это придавало осмысленность и единство всей композиции. Но может быть, ещё важнее оказалось то, что балетную музыку сочинял танцовщик. А хореографом балетов Люлли был Пьер Бошан, талантливый музыкант, отец и дед которого были скрипачами. Сложилось редкое даже для тех времен сотрудничество: композитор сам был танцовщиком, а хореограф сам был музыкантом, – и между музыкой и танцем возникло более глубокое взаимопонимание.

Жан-Батист Люлли (1632 – 1687) – французский композитор итальянского происхождения, а также скрипач, клавесинист, танцор, дирижер, педагог.

Свою службу при дворе Люлли начал, сочиняя музыку к балетам и танцуя в них вместе с королём и придворными. Изначально он отвечал

только за инструментальную часть, но вскоре взял в свои руки работу над вокалом. Среди произведений Люлли 1650 – 60-х годов – балеты Времени, Флоры, Ночи, Времен года, Альцидианы и др. Все они следуют традиции, чрезвычайно популярной при французском дворе в первой половине XVII века. Балеты, в которых выступали как члены королевской семьи, так и простые танцоры (и даже музыканты – играя на скрипках, кастаньетах и т. п.), представляли собой последовательность песен, вокальных диалогов и собственно антре, объединённых общей драматургией или развёрнутой аллегорией.

Почти двадцать опер, 36 балетов, музыка к спектаклям, духовная и инструментальная музыка – таково наследие композитора. Люлли считается основоположником французской оперы. При Люлли певцы в операх впервые стали выступать без масок, женщины – танцевать в балете на публичной сцене; трубы и гобои впервые в истории были введены в оркестр.

Причиной смерти Люлли стала нелепость. Незадолго до смерти композитор дирижировал духовным торжественным сочинением по случаю выздоровления короля. В то время дирижирование состояло в том, что тростью довольно громко отбивался такт. Люлли поранил ногу наконечником трости. Рана развилась в гангрену, и через несколько дней композитор скончался в возрасте пятидесяти пяти лет.

ЖАН БАТИСТ ЛЮЛЛИ

(Ритурнель)

Маэстро Жан Батист Люли –

Барокко, рококо и шпаги,

Мир д`Артаньяна и отваги,

Дуэли, букли, парики.

Маэстро Жан Батист Люли –

Изящный росчерк ритурнелей,

Игрушечная прелесть трелей,

И кружевное тир-люр-ли.

Маэстро Жан Батист Люли –

*Дивертисменты и балеты,
И вот однажды... – Ах, наветы!
С мужчинами он – ни-ни-ни.
Удачлив в жизни и любви,
Свободен в творчестве, раскован,
В делах коварен и рискован,
Таков он Жан Батист Люлли.
Он парижанин Жан Люлли,
Сверхобаятельна наружность,
И клавесинная жемчужность –
Сверхобаятельна, люр-ли.
Ах, этот Жан Батист Люлли.
Он жил беспечно и без правил,
Париж потешил, позабавил,
Легко пришел, легко растаял,
Сейчас уже забыт почти.
Вот вспомнил я, *mon cher ami*,
Тебя, жемчужности твои
И кружевное тир-люр-ли,
Маэстро Жан Батист Люлли.*

Люлли и Бошан прибавили к картинным выходам танцующих и групповым фигурным танцам, так сказать, танцевальную арию, в которой грация, смена настроений и темпов проявлялись уже не только переменами в строении групп, а гораздо больше переменами в танце одного танцовщика, от которого требовалось теперь истинная виртуозность. На французской сцене тоже начинают появляться виртуозы, набравшиеся ловкости у итальянских артистов и у собственных акробатов. Всё более важную роль в танце играет прыжок. Подымаясь в воздух, совершая там отчётливые движения, танцовщик – это делал и сам Бошан и многие другие – захватывает зрителя не только грацией, но и темпераментом, и энергией. Стремление к согласию с музыкой, которой Люлли придавал новые формы, потребовало от танца большого разнообразия и, стало быть, более

усовершенствованной техники. Основой балета по-прежнему остается фигурный танец, но и он становится разнообразнее, ритмы, а вместе с ними и фигуры меняются всё более причудливо.

Балеты-маскарады, схема: выход музыкантов, набор танцев замаскированных актеров, гран-балет, в котором участвуют звать, затем бал. В жанре балета–маскарада зародилась фольклорная традиция национального гротеска, черта которого «смеховая» традиция. Элемент комического преобладал везде. Примером смещения серьезного и смешного был балет «Маскарад Сен-Жерменской ярмарки» 1606 года.

В XVII веке появляется новый жанр – комедия-балет. Основатель этого жанра – великий французский драматург, актер и режиссер **Жан Батист Мольер (1622 – 1673)**. Мольер выступал и как актер, и как танцовщик. Он внес в жанр комедии-балета глубокую содержательность, обновил старые парадно-пасторальные сценические формы.

Мольер (настоящее имя – Жан Батист Поклен) – выдающийся французский комедиограф, театральный деятель, актер, реформатор сценического искусства, создатель классической комедии. Мольер – уникальный гений в истории культуры. Он был человеком театра в полном смысле слова. Сегодня он воспринимается прежде всего, как драматург, потому что другие стороны его деятельности по самой их природе не столь отчетливо сохранило время: Мольер был создателем и директором лучшей актерской труппы своей эпохи, ее ведущим актером и одним из лучших комических актеров во всей истории театра, режиссером, новатором и реформатором театра. Мольер поднял во Франции престиж актерской профессии, организовал первое актерское братство.

Людовик XIV стремился использовать талант Мольера для придания большего блеска и остроумия своим придворным увеселениям. Пристрастие Людовика XIV к балету побудило Жана-Батиста Мольера заняться разработкой нового типа сценических представлений, который получил название комедий-балетов. В комедиях-балетах Мольера комедийные сцены исполнялись актерами его труппы, а балетные – придворными любителями, вместе с которыми зачастую выступали сам

король и принцы. Уже в первом из своих комедий-балетов («Докучные», 1661) он вместе с хореографом и автором музыки Пьером Бошаном предпринимает попытку оригинального соединения комических и балетных сцен. Пьеса представляет ряд разрозненных сценок, где Мольер обрисовывает светских щеголей, игроков, дуэлистов, прожектёров и педантов.

Оригинальность комедий-балетов Мольера – комедия становится ритмическим искусством, заражающим не только полновесным содержанием слова, но самим ритмом построения драмы. Наиболее художественное и яркое достижение старофранцузского балета – высшее сценическое воплощение праздничного духа эпохи Возрождения.

Комедия-балет **«Мещанин во дворянстве»** (1670), одно из лучших созданий Мольера. В пьесе изображен разбогатевший буржуа, который тяготится своим низким социальным положением, находящимся в разительном противоречии с его капиталом, и хочет подняться вверх по общественной лестнице. Но так как он тщеславен, легковверен и глуп во всем, что не касается прямо его торговых дел, то он не способен по-настоящему бороться за преодоление своей сословной ограниченности, а может только рабски копировать манеры аристократов.

По своему мировоззрению Мольер был материалистом, наследником лучших традиций гуманистической мысли, последователем Рабле, Монтеня, Шаррона, Гассенди, страстным поборником жизненной правды, стремившимся всегда применять золотое правило философии Возрождения – «следовать природе».

Однако, несмотря на неустанное искание жизненной правды, Мольер все же оставался классицистом, подчинявшим свое творчество нормам рационалистической эстетики. Он отбрасывал все лишнее, привходящее, эпизодическое, могущее заслонить основную тему комедии. Своих героев он изображал одержимыми какой-либо одной страстью или странностью, которая тем самым абсолютизировалась.

Мольер сыграл огромную роль в истории европейской комедии. Он создал комедийную традицию, получившую широкое распространение.

Можно смело сказать, что все комедиографы XVIII века – французские, английские, немецкие, итальянские, испанские, датские, русские, польские и т. д. – являлись в большей или меньшей степени учениками и последователями Мольера.

Под руководством Мольера работали хореограф Бошан и композитор Люлли. Люлли и Бошан прибавили к картинным выходам танцующих и групповым фигурным танцам танцевальную арию, в которой грация, смена настроений и темпов проявлялись уже не только переменами в строении групп, а гораздо больше переменами в танце одного танцовщика, от которого требовалось теперь истинная виртуозность.

По желанию Людовика XIV труппе Мольера разрешено было ставить спектакли в придворном театре Пти-Бурбон поочередно с итальянской труппой. С января 1661 г. труппа Мольера начинает играть в новом помещении – Пале-Рояле. Пьесы Мольера имели необыкновенный успех у парижского зрителя, но вызвали противодействие у тех, кого они задевали. К числу недругов Мольера принадлежали и его литературные противники, и соперники-актеры из других парижских театров. Зритель быстро понял, что пьесы Мольера пропагандируют моральное и общественное возрождение. Мольер создал социальную комедию.

Почитая основным в своей писательской работе умение нравиться публике, Мольер искал особые способы воздействия на зрителя. Эти усилия и привели его к созданию нового жанра «комедия-балет» путем органического соединения разнородных элементов – драматургии, музыки, танца, и современники оценили его новаторство. Музыку почти ко всем комедиям-балетам Мольера писал Жан Батист Люлли. Комедии-балеты Мольера в стилистическом отношении делятся на две группы:

1) лирические пьесы возвышенного характера с глубокой психологической характеристикой основных персонажей («Принцесса Элиды» (1664), «Мелисерта» и «Космическая пастораль» (1666), «Блистательные любовники» (1670), «Психея» (1671);

2) бытовые комедии сатирической направленности с фарсовыми элементами («Сицилиец» (1667), «Жорж Данден» (1668), «Господин де

Пурсоньяк» (1669), «Мещанин во дворянстве» (1670), «Мнимый больной» (1673).

Мольер умело использовал самые разнообразные пути для достижения гармонического сочетания пения, музыки и танца с драматургическим действием. Многие комедии-балеты, помимо высоких художественных достоинств, имели большое общественное значение. Кроме того, эти новаторские пьесы Мольера (в сочетании с музыкой Люлли) способствовали рождению во Франции новых музыкальных жанров: трагедии в музыке, т. е. оперы и комической оперы – чисто французского демократического жанра, расцвет которого наступит в XVIII столетии.

Людовик XIV смотрел все лучшие пьесы мольеровского репертуара. Его благосклонное отношение, расположение и покровительство объяснялись тем, что в Мольере король видел прежде всего находчивого импровизатора, способного с легкостью и в короткий срок сочинить, разучить с труппой и представить театральные пьесы для пышных придворных праздников, ошеломлявших своим великолепием.

В 1663 году Людовик XIV назначил ему пенсию в 1000 ливров как «превосходному комическому поэту» и заказал пьесу, где он сам желал танцевать.

На французской сцене тоже начинают появляться виртуозы, набравшиеся ловкости у итальянских артистов и у собственных акробатов. Всё более важную роль в танце играет прыжок. Подымаясь в воздух, совершая там отчётливые движения, танцовщик – это делал и сам Бошан и многие другие – захватывает зрителя не только грацией, но и темпераментом, и энергией. Стремление к согласию с музыкой, которой Люлли придавал новые формы, потребовало от танца большого разнообразия и, стало быть, более усовершенствованной техники. Основой балета по-прежнему остается фигурный танец, но и он становится разнообразнее, ритмы, а вместе с ними и фигуры меняются всё более причудливо. Именно в эту пору французский балет начинает по-настоящему дорожить танцовщиками-профессионалами.

В 1681 г. был поставлен «Триумф Амура», балет с двадцатью выходами, в котором участвовали около семисот персон. В этом грандиозном спектакле Люлли удалось соединить на одних и тех же подмостках всю придворную знать, танцевавшую вместе с его профессиональными артистами. Балетные танцовщики танцевали рядом с наследником престола и знатнейшими кавалерами. Придворный спектакль этот знаменателен еще в том отношении, что в «Триумфе Амура» впервые на сцене танцевали представительницы прекрасного пола (четыре танцовщицы). Из названных четырех артисток наибольшей славой пользовалась Лафонтен. Ей разрешено было танцевать разные соло, которые она сама сочиняла, сообразуясь со своими дарованиями. Начиная с этого времени, Лафонтен стали называть «Королева танцев». Лафонтен была первой женщиной, которая была профессиональным танцором.

Мадемуазель Ла Фонтэн (*Mlle Fontaine; La Fontaine; de La Fontaine*) – французская танцовщица. Ла Фонтэн – первая женщина, которая упомянута в хрониках как профессиональная танцовщица).

Появление на подмостках первой балетной артистки открыло эпоху. В женщине же, во время танцев, проявилось идеальное сочетание красивых движений как рук, так и ног. Внутренняя веселость и чарующая ласка сказывались в улыбке и в выражении глаз. В женской грации, в изяществе движений вылилась вся эпоха блестящих изнеженных Людовиков. Благодаря появлению на хореографической сцене женщины, искусство быстро шагнуло вперед. Хореографическая техника начала блистать особенным очарованием, дух которого составил торжество пластического искусства. Таким образом, женщина-танцовщица заняла принадлежащее ей по праву место в хореографии. Она сделалась лучшим украшением балета.

Французские танцовщики славились грацией и изяществом (благородностью) манеры исполнения. Итальянские танцовщики принесли на сцену Парижской оперы новую манеру танца – виртуозный стиль, технически сложную, прыжковую манеру танца. Одним из основоположников мужского сценического танца стал Луи Дюпре (1697–1774). Он первым объединил в танце обе манеры исполнения.

Своими путями проникал балет в Англию. Англичане дали ему название – «МАСКА». Этот театральный жанр утвердился в конце XVI века при английской королеве Елизавете.

«Маска» – это смешение персонажей античности с английской национальной волшебной сказкой, с образами народного быта. Для жанра характерна декоративная пышность и изобилие в танце самоценных деталей.

Бен Джонсон – английский поэт явился крупнейшим автором английской «маски» в период ее расцвета-на рубеже XVI и XVII веков.

Революция 1642 года положила конец маске как театральному жанру. Дальше маска изредка появлялась во дворе, но исполнялась только профессионалами.

Английский балетный театр расцвел в конце XVII и начале XVIII вв.

На протяжении всего XVII в. жанр придворного балета развивался главным образом во Франции. Сформировавшись во Франции, балетный жанр распространился по всей Европе. Во всех крупных городах появились в XVII в. свои театры, балетмейстеры и исполнители.

В XVII в. появился свой балет в Нидерландах.

В 1722 году был создан первый придворный театр в Дании, где профессиональные танцовщики участвовали в комедиях-балетах Мольера.

В Россию балет попал во второй половине XVII в.

ТЕМА 5. ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ (XVIII В.)

Относительно датировки данной мировоззренческой эпохи единого мнения не существует. Одни историки относят её начало к концу XVII века, другие – к середине XVIII века. Конец эпохи Просвещения также приблизителен – конец XVII века, либо конец XVIII века. Начало эпохи Просвещения связывают с научной революцией XVII века в Англии, конец эпохи нередко со смертью Вольтера (1778).

Эпоха Просвещения – одна из ключевых эпох в истории европейской культуры, связанная с развитием научной, философской и общественной

мысли. В основе философии Просвещения лежала критика существовавших в то время традиционных институтов, обычаев и морали. *Термин «Просвещение» обозначает «передача знаний и культуры, а также система воспитательно-образовательных мероприятий и учреждений в каком-либо государстве»*

Сущность Просвещения. В эпоху Просвещения происходил отказ от религиозного миропонимания и обращение к разуму как к единственному критерию познания человека и общества. Впервые в истории был поставлен вопрос о практическом использовании достижений науки в интересах общественного развития т.е. рационализм и свободомыслие. Особенно влиятельными были французские просветители, ставшие «властителями дум» (Вольтер, Монтескьё, Руссо, Дидро). Под влиянием идей просвещения были предприняты реформы, которые должны были перестроить всю общественную жизнь. Интеллектуальное движение этой эпохи оказало большое влияние на последовавшие изменения в этике и социальной жизни Европы и Америки, борьбу за национальную независимость американских колоний европейских стран, отмену рабства, формулирование прав человека. Кроме того, оно поколебало авторитет аристократии и влияние церкви на социальную, интеллектуальную и культурную жизнь.

Век XVIII многое изменил в общественной жизни, что отразилось на развитии литературы, музыки, живописи, театра, в том числе балета. Деятели эпохи Просвещения видели в театре могучее действенное средство пропаганды передовых идей просветительской философии. Придворно-аристократическому бессодержательному балету они противопоставили свою, новую эстетическую программу: осмысленности, действенность, содержательность. В Италии, Франции, Англии хореографы, каждый по-своему, искали четко выраженную форму нового балетного спектакля, новые возможности танцевальной техники, пантомимы, музыки, декоративного и костюмного оформления. Появились смелые новаторы, которые пытались освободить балет от рутины, от однообразия и штампов.

Это были **Джон Рич** и **Джон Уивер** в Англии, **Хильфердинг** в Австрии, итальянец **Анджолони** и француз **Жан-Жорж Новерр**.

В XVIII в. стремительно развивались оба стиля танца – благородный и виртуозный. В области театрального танца появились мастера, сформировавшие свой индивидуальный стиль. Это был блистательный **Гаэтан Вестрис (1729 – 1808)**, высокотехничный **Пьер Гардель (1758 – 1840)** и новатор **Огюст Вестрис (1760 – 1842)**, отличавшийся необычной внешностью и феноменальной элевацией (т.е. способностью высоко прыгать).

Более простые и легкие одежды, вошедшие в моду накануне Французской революции, давали большую свободу для выполнения пируэтов и заносок (особых прыжковых движений), и увлечение ими стало всеобщим, что раздражало приверженцев традиции. Однако еще более существенным для развития балета, нежели рост техники, стало новое отношение к этому искусству, порожденное Просвещением. Произошло отделение балета от оперы, появился новый вид театрального спектакля, где выразительными средствами были танец и пантомима. Самым значительным хореографом этого направления, причем не только практиком-новатором, но и автором весьма убедительных публикаций был Жан Жорж Новерр.

Жан-Жорж Новёрр (1727 – 1810) – французский балетный танцор, хореограф и теоретик балета, создатель балетных реформ. Считается основоположником современного балета. *День его рождения 29 апреля по решению ЮНЕСКО с 1982 года отмечается как международный день танца.*

В своём главном теоретическом труде «**Записки о танце и балете**» (1760) он осмыслил весь предыдущий балетный опыт и охватил все аспекты современного ему танца.

Эта большая теоретическая работа впоследствии выдержала множество переизданий и была переведена на европейские языки: английский, немецкий, испанский, а затем и на другие. Позднее этот труд

вышел в 4 томах в Петербурге в 1803 – 1804 гг. под названием «Письма о танце».

В своем теоретическом труде Новерр утверждал свою эстетику балетного искусства. Он впервые разработал теоретические задачи пантомимы, обогащая современный ему балет новыми элементами, дающими возможность вести самостоятельный сюжет, он ввел новый балетный термин – действенный балет.

НOVERр хотел, чтобы балет стал искусством в высоком смысле слова, темы для своих постановок он брал из античной литературы, истории, мифологии. Репертуар Новерра состоял из одноактных и многоактных балетов, пасторалей, дивертисментов. Желая всё происходящее передать как можно правдивее, балетмейстер главным средством актёрской игры избрал пантомиму. Новерровские преобразования коснулись и декораций, и костюмов, и музыки, в результате чего балет стал самостоятельным театральным жанром. Вот как в своей книге сам Новерр характеризовал свой творческий путь: «Я совершил в искусстве танца переворот столь же значительный и прочный, как и Глюк в искусстве музыки». С самого начала он искал внутри танца то, что могло послужить поставленной цели. Он говорил прямо: «Я разделяю танец на два вида: первый – танец механический, или технический; второй - танец пантомимический, или действенный.

Первый говорит только глазами и очаровывает их симметрией движений, блеском па, разнообразием темпов, элевацией тела, равновесием, твёрдостью, изяществом поз, благородством положений и личной грацией. Всё это представляет только материальную сторону танца.

Второй, обычно называемый действенным танцем, является, если мне будет позволено так выразиться, душой первого; он придаёт ему жизнь, выразительность и, обольщая глаз, пленяет сердце и наполняет его трепетным волнением».

Скажем сразу: Новерр несколько пренебрегал возможностями танца, названного им механическим, или техническим. Механическим, или

техническим, было тогда, скорее, исполнение танца, который Новерр в других случаях называл дивертисментным, то есть развлекательным.

Последователи Новерра различили и в дивертисментном танце духовную сторону. Да и сам Новерр в своих балетах от дивертисментного танца не отказывается. Но он остро ощутил, что, живя по-прежнему, балет не может стать в полной мере самостоятельным, независимым театром. Когда просветители и сам Новерр говорят, что в танце, завещанном Бошаном и Люлли, нет духовности, они, конечно, не правы. С давних пор танец запечатлевал настроение и состояние действующих лиц, и самую смену их разных настроений.

Включая танец в оперу как подсобное средство, им обогащали духовную плоть оперы. А вовсе не просто развлекали зрителей. Иначе пришлось бы думать, что тогдашняя опера нестерпимо скучна. Но чего действительно не было в танце времен Бошана – это действия, а театр всё равно: драматический или музыкальный, оперный или балетный – это действие, прежде всего. Нет действия – не может быть театра, он возникает лишь тогда, когда свершается переход от одного чувства к другому, когда мы видим событие не остановленное, как картина, а совершающееся, развивающееся, на наших глазах рождающееся, достигающее своей полноты.

Театр выясняет, какие вопросы, событие задаёт герою и как он на них отвечает. Тот танец времён Бошана был бессилён, он вопросов не ставил и на них не отвечал. Такой танец, чтобы выжить в театре, нуждался в помощниках. Он нуждался в том, чтобы опера и драма взяли на себя сообщения о событиях, ставящих вопросы героям, тогда и он мог внести свою лепту в театральное представление, внушить зрителям подходящие обстоятельства чувства. Новерр подобно Уиверу, отказывался от слова и соединял танцевальные фрагменты с пантомимой, но память о сокровищах французской балетной сцены удерживала его от чрезмерной прямолинейности, от уверенности, что балету для независимости достаточно заменить слово бессловесными знаками. Условный жест он пылко отвергал.

Название «действенный танец» принадлежало не Новерру. Его ещё раньше пустил в оборот французский писатель Луи де Каюзак, сочинивший статью о балете в «Энциклопедии» просветителей и книгу «Танец старинный и современный, или Исторический трактат о танце». Но Новерр старался на практике создать действенный танец, сделать так, чтобы из самого течения танца было понятно, что происходит, и не надо было объяснять происходящее жестами. Как это было сделать? Очевидно, надо было так построить танец, чтобы о происходящем говорила сама смена его частей.

Ещё Каюзак писал, что можно просто показать танцующих фурий, богинь мщения, и в танце зритель ощутит их ярость, а можно последовательно изобразить ярость танцующих фурий, их нападения на героя, его сопротивление и, наконец, новый гневный напор фурий, – тогда зритель увидит происходящее яснее. В таком духе и пытался строить свой балет Новерр. Над ним смеялись. Молодой поэт Мари Жозеф Шенье пустил эпиграмму о балете, в котором танцующая мать, танцуя, убивает своих танцующих детей, – это был балет Новерра «Медея и Ясон». В этот балет он впервые ввел пантомиму.

Мы можем только гадать, как на самом деле выглядели балеты Новерра, – от них не сохранилось ни единой сцены. Но Новерр ощутил, чего стоит самостоятельность, какие проблемы встают перед искусством, решившимся жить самостоятельно.

В 1775 году Мария-Антуанетта, став к этому времени супругой короля Франции Людовика XVI, повелела Новерру прибыть в Париж и назначила его первым балетмейстером в театре Оперы, носившем тогда название Королевской Академии музыки.

Борьба с труппой, не желающей признавать новые веяния в балете, отнимала много сил и времени; занятый работой, Новерр покинул пост в Парижской Опере. Эту должность занял его ученик и сподвижник Жан Доберваль.

Новерр поставил свыше 80 балетов и большое число танцев в операх, он уделял огромное внимание теории танцевального искусства,

разрабатывая и развивая его. Его имя стало широко известно, и он находился в переписке с выдающимися людьми своего времени, в том числе с Вольтером, некоторые письма к которому сохранились до настоящего времени.

Большинство его постановок разрабатывали сюжеты о драматических событиях и сильных страстях. Реформы Новерра оказали решающее влияние на всё дальнейшее развитие мирового балета и стали основными постулатами, это в первую очередь: взаимодействие всех компонентов балетного спектакля, логическое развитие действия и характеристик действующих лиц.

Новерр сам подвёл итог своему творчеству: «Я разбил уродливые маски, предал огню нелепые парики, изгнал стеснительные панье (огромная, растянутая в боках, сплюснутая спереди и сзади женская юбка) и ещё более стеснительные тоннеле (широкая юбка на китовом усе); на место рутины призвал изящный вкус; предложил костюм более благородный, правдивый и живописный; потребовал действия и движения в сценах, одушевления и выразительности в танце; я наглядно показал, какая глубокая пропасть лежит между механическим танцем ремесленника и гением артиста, возносящим искусство танца в один ряд с другими подражательными искусствами, – и тем самым навлёк на себя неудовольствие всех тех, кто почитает и соблюдает старинные обычаи, какими бы нелепыми и варварскими они ни были».

«Письма о танце и балетах» Ж.Ж. Новерра заложили эстетические основы искусства балета, и многие его утверждения не теряют значения и в наши дни. Новерр прославился как постановщик многих «действенных балетов» (т.е. балетов, имеющих сюжет). Преодолев немалые трудности, он сумел утвердить балет как самостоятельную форму спектакля в этом знаменитом оперном театре (Парижская опера).

Публика привыкла к условностям сценической мимики, а танец, под влиянием идей Просвещения, освободился от той искусственности, против которой боролся Новерр. Балет перестал восприниматься как явление придворной жизни.

Женский балетный костюм стал значительно более легким и свободным, так что под ним угадывались линии тела; одновременно отказались от обуви на каблуке, заменив ее на легкую бескаблучную туфельку. Менее громоздким стал и мужской костюм: панталоны в обтяжку до колен и чулки позволяли разглядеть фигуру танцовщика. Наиболее значительным новшеством стало изобретение туфельки, позволявшей стоять на пуантах, что способствовало развитию пальцевой техники женского танца, открыв новые технические возможности.

К середине XVIII в. аристократические дворы повсеместно стремились подражать роскоши Версаля, одновременно во многих городах открывались оперные театры, так что танцовщики и учителя танцев, которых становилось все больше, легко находили себе применение. Не только во Франции, но и в других странах хореографы предлагали важные для развития балета новшества.

Борьба с рутинной и однотипной техникой за естественность и содержательность исполнительского искусства велась не только балетмейстерами, но и артистами балетного театра, современниками Новера. Среди них были две знаменитые танцовщицы XVIII века – **Мари Салле** и **Мари Камарго**. Они обе ученицы знаменитой танцовщицы Парижской Оперы – **Франсуаз Прево**, одаренной актрисы, сумевшей передать своим ученицам не только изящество и «школу», но и умение свободно мыслить, творчески относиться к любимому искусству танца.

МАРИ КАМАРГО (1710 – 1770) первая выступила против правил придворного театра, ввела на его сцену танец более быстрого, оживленного темпа, стремилась обновить и усложнить танцевальную технику. Больших успехов она достигла в исполнении таких танцев, как гавот, менуэт, пасспье, ригодон. Для того чтобы облегчить исполнение заносок, введенных ею в танец, Камарго сняла с туфель каблук, укоротила юбку и убрала излишние украшения. Это помогло ей обогатить новыми приемами технику сценического танца, сделать его более виртуозным, легким и грациозным. Она ввела в женский танец пируэт.

МАРИ САЛЛЕ (1707 – 1756), тоже француженка и ученица Прево, совершенствовала находки Камарго. Свой творческий путь она начинала в ярмарочном театре вместе со своим отцом. Одаренная танцовщица, Салле прославилась в Лондоне в труппе Джона Рича и лишь потом ступила на сцену Французской Королевской академии музыки и танца. Что нового внесла в развитие балетного жанра Мари Салле? Прежде всего она хотела танцевать в спектаклях с ясным сюжетом, четко обозначенным действием; стремилась не только оживить исполнительскую манеру, но и придать ей естественность и правдивость, приблизить к образу и театральный костюм. Мари Салле считала, что танец, должен быть подчинён драматическому действию. Она хотела, чтобы позы, жесты были разнообразными и соответствовали характеру изображаемого лица. В своём спектакле «Пигмалион» Мари Салле вышла без маски, парика и украшений. Вместо громоздких панье и тонелле она надела греческую тунику, сняла маску и парик. Новаторские замыслы Салле нашли отражение в ее балетах «Пигмалион» и «Вакх и Ариадна». И если лондонские зрители, восхищенные, приветствовали эти нововведения, то ее выступления на парижской сцене вызвали протест со стороны дирекции и аристократического зрительного зала. Мари Салле не успела завершить и утвердить в парижском театре свою реформу. Борьба с рутинной подорвала ее здоровье, и она рано умерла.

О Салле восторженно отзывались ее современники. Видел ее выступления в Лондоне и Жан-Жорж Новерр. Он высоко оценил творчество Мари Салле: «Ей чужда была бравурность и замысловатость современного танца, эту мишуру она заменила простой и трогательной грацией. В ее лице не было никакой аффектации, оно было благородно, одухотворенно и выразительно», – писал знаменитый реформатор балетного театра XVIII века.

Становлению и утверждению реалистических тенденций в танцевальном искусстве Франции открыла широкую дорогу Великая французская буржуазная революция 1789 года. В театрализованные представления под открытым небом включаются старинные народные

танцы овернцев, бургундцев, провансальцев, басков, бретонцев. Они вносят новые ритмы, новые танцевальные композиции (хороводы) в профессиональное хореографическое искусство.

Попытки Мари Камарго и Мари Салле обновить балетный театр не принесли большого успеха, но под влиянием новой эстетики революционного театра многое изменяется и в балете. Костюм становится свободным, не стесняющим движений танцовщицы, туфли – типа греческих сандалий. Такие преобразования подготовили почву для дальнейшей реформы балетного театра и для появления романтического балета.

Одним из последователей реформ Ж.-Ж. Новерра стал его ученик, создатель комедийного балета французский танцовщик и балетмейстер, артист Королевской академии музыки – **ЖАН ДОБЕРВАЛЬ (1742 – 1806)**.

Творчество Доберваля характеризуется прежде всего, тем, что он находился под влиянием балетных реформ своего учителя Новерра, считающегося создателем классического балета как театрального искусства. Доберваль таким образом продолжал развитие и становление сюжетного балета, где языком пантомимы и пластикой танца изображалась жизнь обычных людей с человеческими ситуациями и страстями, зачастую обыгрывая с юмором различные сентиментальные и бытовые положения. Он продолжил теоретические изыскания своего учителя, повторяя его стилистику – убрав маски, используя облегчённые бытовые костюмы, создавая естественные образы.

Однако, основываясь на реформаторских идеях своего учителя, Доберваль вносил в балет и собственные преобразования. Его личным достижением стало реформирование комедийного балета, являющиеся в целом развитием идей Новерра. Именно Доберваль создал комедийный балет как форму нового хореографического жанра, разработав определённый круг образов и специфические художественные приёмы для комедийного балета, где персонажи несут в себе реальные черты, действуют исходя из реальных обстоятельств, рассчитывая на собственные силы и находчивость и не призывая на помощь ни богов, ни героев.

Доберваль впервые вывел на балетную сцену персонажей – представителей третьего сословия. Хореограф не избегал окружающую его действительность, он не боялся использовать злободневные темы: так, в постановке балета «Дезертир» он поднял социальную проблему о продаже в солдаты крестьян-бедняков. Его спектакли утверждали на балетной сцене не только новых героев – он проводил в жизнь и новую театральную эстетику.

От идеальных, возвышенных персонажей и героев XVIII века он перешёл к живым человеческим образам с присущими им недостатками. В его постановках фигурировали народный танец, пантомима и естественные человеческие жесты. Построение спектаклей Доберваля основывалось не только на легендарном и фантастическом, но и на реалистическом сюжете, в котором комедийные ситуации следовали логически друг за другом.

Самым знаменитым спектаклем Доберваля стала «Тщетная предосторожность». Сюжет был очень прост. Музыкальная партитура из подлинно национальных мелодий и песен. Сначала музыка была написана Л. Герольдом, а затем П. Гертелем.

Учениками и последователями Доберваля были Карло Блазис, Сальваторе Вигано, Шарль Дидло, Жан-Пьер Омер и Мария Медина.

Балет «Тщетная предосторожность»

Доберваль мастерски разработал драматургию балета, которая по праву считается образцовой – действие движется с предельной простотой и в то же время с неумолимой последовательностью. Рассказ изобилует неожиданными и острыми поворотами. Выразительная пантомима сочетается с разнообразным танцем и удачно оттеняет его. Герои балета уже не условные комедийные маски, а живые люди, хотя влияние традиций ярмарочных комедиантов, безусловно.

«Тщетная предосторожность» – старейший из дошедших до нас шедевров хореографического наследия, прабабушка современного балета. Премьера состоялась в Большом театре города Бордо в 1789 году, за две недели до взятия Бастилии. Неудивительно, что первые зрители находили в

балете темы, созвучные своему с времени. Прежде всего – борьба героев за свое счастье, невзирая на имущественные и сословные предрассудки.

С годами менялось и название балета: «Балет о соломе», «Худо сбереженная дочь», «От худа до добра один шаг», «Обманутая старуха» и, наконец, «Тщетная предосторожность» — название, утвердившееся на русской сцене. За два с лишним века стерлись из памяти и первоначальная хореография, и музыка. Сохранилось главное — дух и стиль балета, который не потерял своей свежести, жизнерадостности и непосредственного веселья.

Балет Доберваля, как и многие хореографические спектакли того времени, разыгрывался под музыку, собранную из популярных мелодий и куплетов. В незатейливом сопровождении танцев звучали французские народные интонации.

- В 1828 году при первой постановке «Тщетной предосторожности» на сцене Парижской Королевской академии музыки известный композитор Луи Герольд тактично обработал разрозненные музыкальные фрагменты, оберегая их наивную простоту и национальный характер.

- В 1864 году при постановке в Берлинской придворной опере балет приобрел новый музыкальный наряд, сочиненный немецким композитором Петером Гертелем. Утратившая былую наивность и французский колорит музыка стала типично балетной, порой сентиментальной, порой банальной. В дальнейшем она дополнялась фрагментами разного плана и качества: вальсами, польками и даже чардашем.

- *В России балет появился в начале XIX века почти из первых рук. Балетмейстер петербургского театра Шарль Дидло в молодости танцевал Колена у самого Доберваля.*

- *Впоследствии «Тщетную предосторожность» часто ставили и в Москве, и в Петербурге. Большим успехом пользовались гастролы Фанни Эльслер, рисовавшую Лизу наивной, кокетливой и шаловливой простушкой.*

- В 1885 году для дебюта в Петербурге итальянской балерины Вирджинии Цукки Лев Иванов и Мариус Петипа сочинили уже трехактный спектакль на музыку Гертеля.

- С 1896 года почти на десятилетие роль Лизы монополизировала всесильная Матильда Кшесинская. Постановка сохранялась в Мариинском театре до конца 1920 годов.

- В 1937 году в другом ленинградском театре – Малом оперном – молодой балетмейстер Леонид Лавровский поставил задорный и смешной балет добавив 3-ий акт.

- В годы Великой Отечественной в Малом театре Федор Лопухов сочинил новую хореографию «Тщетной предосторожности».

- В Кировском театре обновление балета в редакции 1923 года выпало на долю балетмейстера Владимира Пономарева. С этим спектаклем связана единственная балетная рецензия композитора Сергея Прокофьева.

- В 1960 году в Лондонском Королевском балете хореографом Фредериком Эштоном «Тщетная предосторожность» была поставлена заново. Удачный спектакль не только долгие годы украшал лондонскую афишу, но практически не имел конкуренции при желании других западных трупп реализовать «Тщетную предосторожность».

- В 2002 году балет «Тщетная предосторожность» был перенесен и в московский Большой театр.

- В 1971 году в ленинградском Малом оперном театре осуществил Олег Виноградов в содружестве с известным историком балета Юрием Слонимским. Балетмейстер сочинил всю хореографию заново, опираясь на лучшие традиции прошлого и не избегая современных средств выразительности.

Стиль и манера танца, детали сценического поведения развивают традиции французского комедийного балета Доберваля. Только на родной сцене в Большом театре города Бордо этот спектакль, изобиловавший многими актерскими удачами, прошел 186 раз.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО АНГЛИИ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Целостный, драматически осмысленный балет начали создавать англичане. Англия пережила буржуазную революцию, когда французская абсолютная монархия ещё была в полной силе. Уже одно это привело в балет более широкий круг зрителей, чем во Франции.

ДЖОН РИЧ (1691 – 1761) – английский актер театра пантомимы. Он смело вводил танцевальные сценки в свои спектакли, танцы связывал с сюжетом пантомимного действия и, что самое главное, музыку подбирал так, чтобы она соответствовала событиям в спектакле. Многочисленные акробатические трюки, придуманные им «чудеса» вызывали восторг у зрителей и у самих исполнителей. Исполнители, итальянские и французские актеры, переходя из театра в театр, распространяли нововведения пантомимных спектаклей Джона Рича. Самыми популярными стали два его спектакля: фантастические инсценировки «Метаморфоз» Овидия и пантомима с трюками и волшебными превращениями «Волшебник, или Арлекин доктор Фауст». Между актами пантомимы Рич вставлял самостоятельные танцевальные комические сценки Пьеро и Коломбины. Они имели свое содержание, яркую и хорошо подобранную музыку, что приближало спектакли Джона Рича к музыкальному театру.

Английский хореограф Джон Уивер спорил с теми, кто видел в балетном театре простое развлечение, пусть изысканное и изящное. Ссылаясь на опыт античности, опираясь на опыт итальянцев, *Уивер сочинял пантомимные спектакли на темы античной мифологии*. Решив отказаться от объяснительной помощи слова, сказанного или пропетого, Уивер не оставил танец без попутного толкования.

ДЖОН УИВЕР (1673 – 1760) – английский балетмейстер и теоретик. Уивер был ученым и просветителем, что в балетном мире встречается нечасто.

Он родился 21 июля 1673 года в английском городе Шрусбери, в семье танцмейстера. Судя по его публикациям, он получил хорошее

образование. Выступать Уивер начал с 1700 года – он стал Арлекином в модных тогда буффонадах на темы итальянской комедии дель арте. Там требовалось не только умение кувыркаться, но и актерское мастерство, и способность создать образ средствами пластики. Неудивительно, что первым произведением Уивера-хореографа был балет-пантомима «Проделки трактирных плутов». Случилось это в 1703 году. Но молодой автор мечтал о более серьезных сюжетах.

К созданию балетных постановок он готовился своеобразно. Он углубился в теорию и начал публиковать статьи и книги: «Опыт об истории танца», «Беседы по анатомии и механике танца», «История мимов и пантомим». Он даже перевел на английский язык трактат Рауля Фейе «Хореография», посвященный системе записи танцев буквами и знаками. В своих трудах он предлагал учиться у танца древности и объяснять движения ума жестами и движениями тела, «ясно и разборчиво представлять действия, поступки и страсти так, чтобы зритель мог совершенно понимать исполнителя по его движениям, хотя бы тот не произносил ни слова». Он предлагал балетному артисту достичь высшей степени совершенства путем размышлений... Этот протест против танца, сводящегося к прыжковой технике, кажется забавным, но тогда он был более чем прогрессивен.

Целью Уивера были пантомимные спектакли, без единого сказанного или пропетого слова – все слова заменяла бы пантомима, которую сам он, кстати, называл сценическим танцем и выделил в отдельный вид театрального танца. Будучи представителем английского просвещения Уивер выступал за жизненную правду в искусстве, за осмысленность действия и естественность образов. Богам и мифологическим героям он придавал человеческие черты, приближая их к живым характерам. В 1702 году поставил первый пантомимный балет «Трактирные завсегдаи», в котором изобразил реальные, естественные человеческие образы, сочетал танец и пантомиму и впервые ввел в спектакль танцы разных народов – шотландские, голландские, ирландские, французские.

2 марта 1717 года Уивер показал свой первый действенный балет «Любовные похождения Марса и Венеры». Сюжет был взят из античной мифологии – богиня Венера обманывала супруга вулкана с красавцем Марсом. В сценах Венеры и Вулкана развивался целый танцевально-пантомимный диалог с пылкими чувствами.

Уивер оставил записи своего «танцевального языка»: «Восхищение изображают поднятой правой рукой; ладонь с сомкнутыми пальцами поднята кверху, затем кисть одним махом поворачивается кругом и пальцы раскрываются; тело откидывается, глаза прикованы к предмету. Удивление: обе руки воздеты к небесам, глаза подняты, тело откинута». Таким образом можно было выстраивать целые фразы.

В балете «Любовь Марса и Венеры» Джон Уивер наделил мифологических героев человеческими чертами, события развивались последовательно, поступки персонажей подчинялись характерам. Это был первый спектакль без слов и пения.

«Любовные похождения Марса и Венеры» стали хореографическим спектаклем, в котором действие подчинялось развитию единого замысла, где поступки персонажей отвечали логике характеров, и эти характеры раскрывались в сложно разработанных сценах. Этот спектакль упорядочил умственные эксперименты Уивера, и балетмейстер уже мог перейти к серьезному действенному балету. 6 марта 1718 года состоялась премьера балета «Миф об Орфее и Эвридике». Сам Уивер исполнил в нем роль Орфея. Сюжет был популярный. Характеры и конфликты действующих лиц были сложнее.

Занимаясь не только практикой, но и теорией, *Уивер разделял театральный танец на серьёзный и гротесковый*, менее регламентированный, но уверял, что необходим ещё и третий вид танца – сценический. *Сценическому танцу была отведена главная роль*: именно он должен был придать спектаклю целостность, сделать то, что тогда не под силу было ни серьёзному, ни гротескному танцу. То, что Уивер называл сценическим танцем, не было его изобретением, но никогда прежде не называлось танцем, а называлось пантомимой. Искусство пантомимы

существовало с незапамятных времён и не напрасно обозначалось греческим словом, значащим «всему подражающий». Позами, жестами, мимикой, то очень похожими, а то нарочито подчёркивающими особо выразительные черты, актёры без слов изображали человеческое поведение, и пантомима всегда была популярна. Её любили в Древнем Риме, её ценят в наши дни, и пантомимы американца Чарли Чаплина или француза Марселя Марсо имеют успех во всем мире. Пантомима существует как самостоятельное искусство с особыми законами, о которых нужен особый разговор. Но пантомима издавна служит и драматическому театру, и оперному, и даже цирку, если нужно что-нибудь объяснить без слов. И понятно, что едва танец стал освобождаться от объясняющего слова, он сразу же схватился за пантомиму.

Она вроде бы родственница: мало того, что словами не пользуется, но ещё и, как сам танец, говорит движениями человеческого тела. Однако и у родственников очень часто различаются характеры, и, поселившись вместе, они не всегда ладят, даже если друг друга поддерживают. Родства для взаимопонимания мало. Порой чужие люди, соседи, даже иногородние, а то и люди других национальностей, иностранцы, ближе, чем родные братья и сёстры. И в балетах Уивера, и позднее пантомима, верно, служила танцу, но танец зачастую возлагал на неё непосильные задачи. Чтобы совладать с ними, она то совсем уж примитивно копировала жизнь, то, напротив, слишком уж плоско стремилась восполнить слово. Вместо понятного каждому жизненного жеста на балетной сцене распространился совсем другой жест, который можно было понять, только заранее зная, что он означает. Такой жест позднее назвали условным. Он дожил, чуть ли не до наших дней и всё усложнялся. В начале века в петербургском Мариинском театре, если надо было сказать, что кто-то умер, скрещивали руки на груди, – следовало понимать, что это покойник лежит в гробу со скрещенными руками, а то объясняли знаками и вещи позамысловастей. Например, чтобы сказать: «Тебя здесь будут судить!» - надо было вытянуть руки с указательным пальцем, что означало «ты», потом указать на пол, что означало «здесь», и, наконец, покачать руками, изображая весы. А весы

– это всякий, кто ходил в балет, знал – были не просто весы, а весы Фемиды, греческой богини правосудия, и обозначали они суд. Уразуметь всё это было трудновато. Но зрители выучивались понемногу такой грамоте, а с её помощью можно было, не произнося ни слова, показать целый спектакль, изобразить действие и положить начало самостоятельному танцевальному театру.

Конечно, в XVIII веке балетный театр ещё не был таким, как в начале XX, сценические жесты были совсем иными, но и тогда зрителю надлежало знать употребляемые жесты и то, какие страсти они выражают.

У Уивера был талантливый соперник, предлагавший публике зрелища красочные, яркие, с хорошо поставленными танцами, а главное – смешные. Это был Джон Рич, хореограф театра «Линкольн Инн Филдс». Английская публика желала платить деньги за развлечения – понял это и Уивер. Он стал сочинять балеты на старый лад, не чураясь арлекинады, даже включал в них пение и диалоги. Самым забавным в этом соперничестве было «воровство» Рича – он брал темы Уивера и сочинял их комические версии, часто под тем же названием. Уивер пытался отвечать тем же и иногда вставлял гротескные сцены в серьезные сюжеты, но обыграть Рича никак не мог. Он даже изобретал трюки и пускал в ход механические чудеса – Арлекин у него вылуплялся из яйца и при встрече с медведем с перепугу превращался в цветок.

Уивер терпел поражение. Он был признан английскими интеллектуалами, но не принят английской публикой. В 1742 году на сцену театра «Друри-Лейн» впервые вышел начинающий актер Дэвид Гарик. Он играл шекспировских героев именно так, как должно было понравиться Уиверу: все переживания, чувства и страсти, переполняющие душу короля, угадывались в каждом жесте, сквозили в каждом движении актера. Они познакомились и, видимо, подружились, невзирая на разницу в возрасте. Именно в доме Гарика, впоследствии ставшего знаменитым, Уивер познакомился с молодым французским танцовщиком по имени Жан Жорж Новерр. Искусство Гарика и теории Уивера произвели на Новерра огромное впечатление.

24 сентября 1760 года Джон Уивер скончался. И в этом же году в Лионе и Штутгарте вышли в свет «Письма о танцах и балете» Новерра, обозначившие целую эпоху в истории балетного театра. Уивер в них упоминается – но вскользь. Но если восстанавливать историческую справедливость, то его нужно назвать учителем Новера, слишком рано провозгласившим основы современной балетной драматургии.

В своё время пантомимные балеты Уивера имели большой успех. В те дни там же, в Лондоне, жил великий английский художник Уильям Хогарт. Хогарт писал серии картин из современной жизни. Каждая серия состояла из нескольких картин, каждая картина была эпизодом серии, актом бессловесной пьесы. Эти серии картин порой называют сатирическими комедиями, разыгрываемыми на бумаге, на холсте. Современники замечали сходство этих нарисованных комедий с пантомимой, со сценическими танцами Уивера.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО АВСТРИИ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

В Австрии **ФРАНЦ ХИЛЬФЕРДИНГ (1710 – 1768)** одним из первых создавал постановки, где сюжет излагался средствами мимики и танца.

Франц Хильфердинг выдвинул свою творческую программу. Главное – превратить балет в самостоятельный театральный жанр, приблизить балет к правде жизни. Под влиянием просветителей балетмейстер начал создавать балеты на сюжеты пьес известных драматургов. Появились спектакли «Идомей» по пьесе Кребийона, «Альзира» по пьесе Вольтера, балет на сюжет трагедии Расина «Британик».

Вместе с тем Хильфердинг ставил комедийные балеты, современные жанрово-бытовые. В них он использовал приемы и находки комической оперы и драматического театра, поэтому персонажами его балетов часто бывали крестьяне, солдаты, мельники, лесничие и др. Они исполняли свои танцы, для чего балетмейстер широко вводил народную пластику. Все это очень обогатило балетные спектакли, придало им новые черты, стало

новым словом в хореографическом искусстве – танец становился действенным.

Хильфердинг оставил придворный стилизованный условный костюм, но убрал маски. Он поднял актерское исполнительское искусство на новую высоту, заставил танцовщиков и танцовщиц свободнее держаться на сцене и тем открыл перспективы создания настоящих человеческих характеров.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ИТАЛИИ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Наравне с Ж.-Ж. Новерром, крупнейшим мастером и теоретиком театрального классицизма эпохи Просвещения является **ГАСПАРО АНДЖОЛИНИ (1731-1803)** – балетмейстер, хореограф и композитор, работавший в различных театрах Италии, а также в придворных театрах Вены и Санкт-Петербурга. Анжиолини, итальянец по происхождению, – лучший ученик и последователь Франца Хильфердинга.

Кроме хорошей хореографической подготовки, Анджолини имел литературные способности и музыкальные навыки. Это позволило ему быть одновременно балетмейстером, композитором, либреттистом. Будучи в Вене танцовщиком познакомился с деятельностью Франца Хильфердинга, который развивал там жанр действенного балета, то есть хореографического спектакля с содержательным сюжетом.

В 1758 году Анджолини стал руководителем балетной труппы Императорского театра в Вене. Здесь он работал в тесном сотрудничестве с композитором К. Глюком, который впервые попытался симфонизировать партитуру, то есть сочетать драматургию действия спектакля с драматургией его музыкального сопровождения. Совместно с Анджолини Глюк написал и поставил свой лучший балет «**Дон Жуан**».

Драматизация балета, выразительная музыка, передающая большие человеческие страсти и обнаруживающая стилистические особенности зрелого стиля Глюка, приблизили композитора к созданию большой музыкальной трагедии, явившейся венцом его творческой деятельности. Эстетическая программа Анджолини получила отражение в его балетах,

лучшими из которых были «Дон Жуан или каменный пир» по одноимённой пьесе Мольера, «Семирамида», «Орфей и Эвридика».

Опираясь на творческую концепцию композитора Глюка, Анджолини выдвинул в качестве своей эстетической программы три требования: *простота, естественность, правда*. Анджолини также считал, что музыка – основа балетного спектакля, поэтическая душа его, а музыкальная драматургия – основа сценического действия. Лаконичность балетного спектакля Анджолини видел в том, чтобы, не отвлекаясь на развитие второстепенных тем и эпизодов, вести главную сюжетную линию строго и последовательно. Помимо сотрудничества с Глюком Анджолини писал музыку для многих своих балетов самостоятельно.

В 1765 году Анджолини отправился в Санкт-Петербург, где в 1766 году заменил Хильфердинга на посту руководителя Императорского театра. Приехав в Россию, Анжиолини, опираясь на опыт, приобретенный им при венском дворе, сумел быстро определить интересы русского придворного общества. В первую очередь он постарался угодить Екатерине II. Зная ее «народные» вкусы и изучив народные пляски и песни, Анжиолини поставил балет «Забавы о святках», построенный исключительно на русском национальном танце. Для этого спектакля Анжиолини написал и музыку, широко используя русские народные мелодии. Фольклорный материал в этой постановке, несомненно, подвергся большой переработке в сторону его «облагораживания», иначе балет не был бы столь восторженно принят царским двором.

В своей последующей деятельности Анжиолини выступил как создатель панегирико-аллегорических балетов, прославлявших царский двор. Таким спектаклем был, например, «Побежденное предрассуждение», поставленный по случаю благополучного выздоровления Екатерины и Павла после прививки им первым в России оспы. В нем главными действующими лицами были Минерва (Екатерина II), Рутения (Россия), Алцид (Павел), Суеверие, Невежество и русский народ. В первой картине Химеры (оспа) пожирали детей. Рутения в страхе и смятении не знала, что делать и была в отчаянии. Во второй картине появлялись русская Минерва

и Алцид, которые изгоняли Суеверие и Невежество. Балет заканчивался прославлением Екатерины II и радостным величественным танцем народа.

Подобные спектакли были своеобразными хореографическими одами, перекликающимися с одами, в те годы звучавшими в литературе. Ставя балеты мифологического содержания и переводя на язык танца французские трагедии, Анжиолини одновременно работал и над русскими темами. В 1776 году он переделал в балет трагедию «Семира», создав первый героический балетный спектакль на русском материале.

В истории развития русского балета постановки Анжиолини сыграли положительную роль, так как они расширяли рамки танцевальной выразительности и обогащали танцевальный язык.

Анжиолини преподавал в Петербургском театральном училище, однако уделял мало внимания воспитанию отечественных исполнительских кадров. В своей деятельности опирался по преимуществу на иностранцев, отодвигая русских на второй план. Все это заставило правительство обратить серьезное внимание на школу и в 1783 году выписать из-за границы итальянского артиста балета **Иосифа Канциани**, который энергично взялся за преподавание. В 1786 году вместо ушедшего Анжиолини балетмейстером петербургского балета был назначен Канциани. За восемь лет своей педагогической деятельности Канциани сумел не только выправить положение в Петербургской школе, но и воспитать новые, значительно более подготовленные кадры русских артистов балета.

В 1772 – 1773 годах Анжиолини был балетмейстером театра «Сан-Бенедетто» в Венеции. В 1778 году переехал в Милан, чтобы руководить театром «Ла Скала».

Как и Новерр, Анджолини был причастным к исканиям просветительской мысли, прославившись как теоретик балета классицизма. **«Письма Гаспаро Анджолини к господину Новерру о балетах-пантомимах»** наиболее полно выразили его идеи в отношении балетного театра. Будучи приверженцем классицизма, Анджолини отвергал всяческую буффонаду и приёмы комедии дель арте. Анджолини был

хореографом, заинтересованным в первую очередь в развитии драматических возможностей танца.

Достижения итальянского балетного театра в конце XVIII века наиболее полно нашли отражение в творчестве балетмейстера, художника, сценариста, танцовщика и композитора Сальваторе Вигано.

САЛЬВАТОРЕ ВИГАНО (1769 – 1821). *Сальваторе Вигано родился в музыкальной артистической семье, отец – итальянский хореограф Онорато Вигано, он и стал первым педагогом своему сыну. А первым учителем музыки стал его дядя со стороны матери Луиджи Боккерини, итальянский виолончелист и композитор 18-го века, автор около 450 музыкальных произведений.*

Впервые на балетную сцену Сальваторе вышел 13-летним подростком, причём в женской партии. Работал в разных городах и странах и скоро прославился как виртуозный балетный танцор.

По протекции дяди Луиджи Боккерини он приезжает в Мадрид, где знакомится с французским хореографом Жаном Добервалем. Жан Доберваль был родоначальником нового балетного направления — простонародного комического балета, где впервые действующими лицами становились не боги и герои, даже не короли и вельможи, а простолюдины, а сюжет уводил от героики и пафоса к бытовым житейским проблемам. Знакомство с Добервалем отложило отпечаток на всем дальнейшем творчестве С. Вигано.

Сальваторе Вигано стал верным последователем Доберваля, и в своем дальнейшем творчестве развил его эстетические положения, напроочь уйдя от пафоса красивого «танца для танца» к характерным образам. Вигано танцует в самой удачной работе Доберваля впоследствии вошедшей в мировую балетную классику «Тщетной предосторожности» и даже сам повторяет постановку этого балета.

В 1799 году Вигано пригласили балетмейстером в Венский придворный театр. Поначалу он ставил дивертисменты и маленькие балеты, а сам работал над идеей постановки своего большого балета «Творения Прометея» – он вывел Прометея как бунтаря, похитившего

небесный огонь и восставшего против всевластия Зевса. Идея заинтересовала Бетховена, и тот откликнулся на предложение о совместной работе. Балет «Творения Прометея» был поставлен 28 марта 1801 в музыкальном театре Вены, а через некоторое время Вигано продолжил работу над ним, используя дополнительно музыку других композиторов – Гайдна и Моцарта, а кроме того, какие-то музыкальные фрагменты сочинил сам.

С 1801 года Вигано ставит балеты, которые современники называли хореодрамами. Выступая как последователь Новерра, Вигано создал ритмизованную пантомиму, стараясь объединить ее с танцем. Его хореографическая партитура изобиловала национальными танцами, усиливая этим живописный колорит спектакля. По мнению Вигано, канонизированные формы танца разрушают единство спектакля и лишают его своеобразия. Вигано изменил эстетику спектакля, придав действенность массовым сценам и этим усилив их значение в балете. Естественно, что изменился и рисунок массовых танцев. Если в итальянском театре было принято массовые сцены выстраивать по четким линиям, то Вигано, добиваясь синхронности движения кордебалета, разбивал массовые сцены на живописные группы. Все это дополнялось мимикой артистов и выразительностью их жестов.

Вигано оказал большое влияние на итальянский балет XIX века. Динамизм, быстрые темпы, экспрессия, мимическая игра артистов, ритмическая пантомима и высокая техника — вот основные черты сформировавшегося итальянского балетного театра конца XVIII – начала XIX века. *Именно с именем С. Вигано связано формирование и зарождение нового, реалистического стиля в итальянском и мировом балете*, что позволило изменить художественные приемы и средства выразительности.

Народно-освободительное движение в Италии в начале XIX века отразилось и в балетных спектаклях, на первое место выдвигалась героико-патриотическая тематика. Это позволило Вигано придать своим балетам патриотическое, героическое звучание. За это «инстинктивное понимание

своего искусства» Вигано высоко ценил Стендаль, который много писал о творчестве этого прекрасного балетмейстера.

В балетах Вигано все больше проявлялись черты и романтического направления, вершина развития которого приходится на первую половину XIX века.

В своих балетах С. Вигано прежде всего опирался на сюжетную основу и использовал сложные драматические и философские литературные произведения. Среди его других балетов: «Софья Московская, или Стрельцы», трагедия-балет «Весталка» (1818 г.), «Мирра» по Альфьери, «Любовь к трем апельсинам» по Карло Гоцци, «Титаны» (театр Ла Скала, 1819 г.); особо много его привлекали драматические произведения Шекспира, на основе которых он поставил балеты «Отелло», «Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Сон в летнюю ночь», «Буря», «Макбет».

С 1811 года и до самой своей смерти он возглавлял балет в театре Ла Скала (Милан).

Идеи Новерра, Хильфердинга и Анджолини своеобразно отразились в итальянском балетном театре второй половины XVIII века. Центром реформ стал Милан с его Академией танца и театром «Ла Скала».

Продолжателем традиций Новерра и Доберваля был шведский, французский, английский и российский артист балета и балетмейстер – **ШАРЛЬ ЛУИ ДИДЛО (1767 – 1837)**.

Наиболее продуктивный творческий период жизни Дидло провел в России, возглавляя Петербургский балет с 1816 по 1833. Балеты Дидло тематически составляли несколько групп:

- мифологические балеты: **«Зефир и Флора», «Амур и Психея», «Тезей и Арианна, или Поражение Минотавра»;**
- балеты сказочного содержания: «Роланд и Моргана», «Хензи и Тао, или Красавица и Чудовище»;
- балеты в историко-героическом жанре: «Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники», «Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов» и др.

Особое значение имел балет Дидло на сюжет А.С. Пушкина «Кавказский пленник, или Тень невесты». Сам Пушкин высоко ценил балеты Дидло и упоминает его в «Евгении Онегине». Персонаж Евгений Онегин, пребывая в модном томном сплине, над чем и сам автор иронизировал, ворчал: «Балеты долго я терпел, но и Дидло мне надоел».

Всего Дидло поставлено более 40 балетов, не считая танцевальных композиций и фрагментов к другим спектаклям. Помимо хореографических талантов, Дидло прекрасно рисовал, известны его наброски к балетам, а некоторые сохранились до сих пор.

Дидло воспитал в школе выдающихся балерин, таких, как М.И. Данилова, А.И. Истомина и др.

К середине XIX в. петербургский балетный театр благодаря Дидло занял в Европе одно из первых мест, наряду с труппой Парижской оперы.

Значение творчества Шарля Дидло в становлении русского балета огромно и его имя навсегда ассоциируется с русским балетом, войдя вместе с ним в историю русской культуры. Ему подвластны были любые темы и жанры: от героико-трагедийных до комических, всегда с психологическими образами и контрастными драматическими положениями.

Дидло являлся ярким представителем классического балета, и вся его работа в Петербурге касалась развития именно классицистского эстетического направления, тем не менее его постановки открыли путь к новым веяниям – к романтизму.

ТЕМА 6. СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА ЭПОХИ РОМАНТИЗМА

Романтизм противопоставил реальному миру мир фантастики и экзотики. Героинями романтических балетов стали сильфиды и лесные духи виллисы, персонажи кельтского и германского фольклора. Облик танцовщицы в белом тюнике, воплощавший неземное существо с веночком на голове и крылышками за спиной, придумали французские художники-костюмеры – И. Леконт, Э. Лами, П. Лормье. Позднее возник термин

«белого», «белотюникового» балета. Белый цвет – цвет абсолюта, «белый балет» выражал романтическую тоску по идеалу, балерина в арабеске стала его графической формулой. Поднялась роль кордебалетного танца, в единое целое слились танец и пантомима, сольный, кордебалетный и ансамблевый танец. Благодаря развитию пальцевой техники новым танцевальным стилем стала воздушная полетность движений, усовершенствовалась и техника танца: пластика мелких движений, большой шаг, высокий прыжок, создавший иллюзию парения в воздухе.

Балетный романтизм достиг больших успехов во Франции, где высока была техника танца, особенно женского. *Первым романтическим балетмейстером стал Филипп Тальони, поставивший балеты «Сильфида» (1832) и «Дева Дуная» (1838) со своей дочерью Марией Тальони* в главной роли.

ФИЛИППО ТАЛЬОНИ (1777 – 1871) – танцовщик и педагог, один из крупнейших хореографов эпохи романтизма. Представитель знаменитой итальянской балетной династии.

Самой выдающейся представительницей династии стала **МАРИЯ ТАЛЬОНИ (1804 – 1884)**. История ее жизни и творчества похожа на сказку. Она не обладала выдающимися физическими данными для балета, ее тело отличалось худобой и болезненностью, она была непропорционально сложена: ее руки чрезмерно длинны, а ноги представляли собой анатомический курьез. Талия была короткой, а спина сутулой, за что соученицы по балетной школе прозвали ее маленькой горбуньей. Но отец решил, что старая французская система обучения танцам не подходит ее индивидуальности и стал заниматься с ней сам. Он был очень строг с дочерью и не обращал внимания на то, что у нее в течение этих изнурительных занятий болели и кровоточили пальцы. Он стремился сделать стиль танца легким и нежным, с акцентом на прыжки с баллоном и работу с пуантами, что было неслыханно до этого времени. Отец понял, как великолепно ложатся на ее индивидуальность героини: мистические, сказочные, бесплотные, как грезы, русалки, фантастические крылатые создания. Марии была подвластна виртуозная сложность приемов,

необходимых для создания этих образов: зависающие прыжки, замирание на пальцах одной ноги, легкость вращений. В создании новой эстетики балета отец и дочь стали единомышленниками и создали новую художественную форму спектакля, где танец, потеснив в правах пантомиму, стал основным выразительным средством.

12 марта 1832 на сцене Гранд-опера в Париже состоялась премьера балета «Сильфида» (балетмейстер – Филипп Тальони), ознаменовавшего начало эпохи балетного романтизма, и Сильфида стала триумфальной партией балерины. Сильфида принесла мировую славу 28-летней Марии Тальони, которую она удерживала в течение 25 лет. В сиянии ее славы померкло имя создателя балета. Филипп воплотил в творчестве дочери свою концепцию танца. На первый план в романтическом балете вышел сольный женский танец. Именно Сильфида стала главной героиней балета. С тех пор балет превратился в царство женщин. Женский танец стал доминировать над мужским.

В России Мария Тальони танцевала Сильфиду в Петербурге пять сезонов (1837 – 1842), которые превратились для нее в один сплошной триумф, гонорары балерины намного превышали парижские.

Романтический балет в большей степени опирался на литературный первоисточник («Эсмеральда» (1844 г.) по В. Гюго, «Корсар» (1856 г.) по Дж. Г. Байрону, «Катарина дочь разбойника» (1846 г.) Ц. Пуни). Повысилась роль музыки, которая стала авторской, прежде балетная музыка часто была сборной, она служила фоном и ритмическим сопровождением танца, создавала настроение спектакля. Балетная музыка романтизма сама творила драматургию и давала образные музыкальные характеристики героям.

Наряду с Филиппо Тальони другие балетмейстеры эпохи романтизма – **Жан Коралли, Жюль Перро и Артур Сен-Леон** возвели женский танец до уровня, недостижимого для мужчин-танцовщиков по выразительности и техническому мастерству. Однако, Сильфида была самым совершенным творением романтического балета.

Балет «Жизель» – спектакль-легенда, одна из бесспорных вершин романтического балета. Спектакль был поставлен в 1841 году на сцене Парижской оперы Ж. Коралли и Ж. Перро на музыку А. Адана. В «Жизели» достигнуто единство музыки, пантомимы и танца. Помимо пантомимы, действие спектакля развивали музыкальные и хореографические лейтмотивы, интонационная выразительность мелодии давала героям музыкальные характеристики. Адан начал процесс симфонизации балетной музыки, обогащения ее арсеналом выразительных средств, присущих симфонической музыке.

ЖЮЛЬ-ЖОЗЕФ ПЕРРО (1810 – 1892) – французский танцовщик и балетмейстер, один из крупнейших представителей балета периода романтизма.

Важнейшей его работой является балет «Жизель» (1841). На сцене Парижской оперы «Жизель», по неполным данным, выдержала за 18 лет 150 представлений, тогда как самый знаменитый ранее балет «Сильфида» – всего лишь 59 представлений за 12 лет. Успехи Перро, как хореографа, были столь значительны, что он смог для «Па де катр» пригласить сразу четверых известнейших танцовщиц Европы: **Марию Тальони, Карлотту Гризи, Люсиль Гран и Фанни Черрито.**

С 1851 года Ж. Перро работал в императорском театре Санкт-Петербурга сперва как танцор, а затем как хореограф. Он поставил в России восемнадцать балетов – и самые удачные были те, что имели серьезную литературную основу: «Эсмеральда» (по мотивам «Собора Парижской Богоматери» Виктора Гюго), «Фауст» (по мотивам пьесы Гёте) и «Корсар» (по мотивам поэмы Байрона).

В 1859 году, вернувшись в Париж, Перро вновь появляется в Опере – но уже в новом качестве. Он стал балетным педагогом. На многих картинах Эдгара Дега можно увидеть Перро, получившего у балетной молодежи прозвание – Наставник. Больше он не поставил ни одного спектакля.

Крупнейшие представительницы и соперницы романтического балета – М. Тальони и Ф. Эльслер. Их индивидуальности соответствуют двум ветвям романтизма: иррациональной (фантастической) и героико-

экзотической. Итальянка Мария Тальони представляла первое направление, ее Сильфида стала символом романтического балета, ее танец обладал грацией, полетностью и поэзией. Танец австрийской балерины Фанни Эльслер характеризовали темперамент, стремительность, виртуозность, она представляла героико-экзотическое направление романтического балета. Будучи характерной танцовщицей, исполняла испанский танец качуча, польский краковяк, итальянскую тарантеллу.

ФА́ННИ Э́ЛЬСЛЕР (1810 – 1884) – австрийская танцовщица. Одна из известнейших балерин XIX века, прима-балерина Парижской оперы в 1834 – 1840 годах.

Она не придерживалась на сцене академических канонов. Она танцевала, как вспоминал французский писатель и большой знаток балета Теофиль Готье, «всем телом от кончиков волос до кончиков пальцев». Но у ее ног была вся Европа.

Франциска Эльслер (нем. Elßler) родилась 23 июня 1810 года в Вене. Ее мать была золотошвейка, а дед и отец служили секретарем и камердинером – но служили у знаменитого композитора Йозефа Гайдна. Танцевала она с раннего детства, а впервые появилась на сцене в 1818 году.

Ее учителем был балетмейстер и педагог Жан Омер. Семнадцатилетней она отправилась в Италию, где выступала на неаполитанской сцене с исполнением испанских народных плясок. Потом вернулась в Вену и стала выступать вместе с сестрами Терезой и Анной. В 1829 году она исполнила главную партию в балете Вестриса «Фея и рыцарь», потом танцевала в балетах Тальони «Швейцарская молочница» и «Бог и баядерка».

Широкая известность танцовщицы послужила поводом для приглашения ее в Большую Парижскую оперу. Именно здесь завоевала она мировую славу и отсюда совершала триумфальные поездки по городам Европы и Америки. Фанни аплодировали Вена, Берлин, Париж, Лондон.

Хореограф Август Бурнонвиль писал о ней: «Эльслер была сама радость и оживление... она отличалась разнообразием прелестных, маленьких па и выполняла их с таким лукавством, что заставляла трепетать все сердца...» Внешность танцовщицы, которая ассоциировалась с обликом ее героинь, становилась эталоном красоты и предметом подражания.

Действительно, природа щедро одарила балерину. Она будто никогда не чувствовала утомления, ее дыхание оставалось ровным даже после того, как она повторяла труднейший номер на бис. Танцовщица обладала необыкновенной гибкостью и ловкостью. Свобода, раскованность ее пластики буквально завораживали зрителей.

Называли еще одну особенность, свойственную героиням Эльслер. В них не было трагической обреченности, как в тальониевской Сильфиде.

С 1834 по 1840 год Фанни была ведущей балериной парижской Оперы. Предпочитала деми-классику и жгучие характерные танцы. Коронным номером ее репертуара была огненная испанская «Качуча» из балета «Хромой бес». Кроме того, она охотно танцевала в мужском костюме. Словом, если бы кто-то нарочно задумал создать полную противоположность неземной Марии Тальони, то получилась бы Фанни Эльслер.

Марию Тальони и Фанни Эльслер сравнивали все – от балетмейстеров до знатоков с галерки. Самое эффектное сравнение принадлежит Теофилю Готье: Тальони – христианская танцовщица, Эльслер – языческая. Но дело было не только в их соперничестве. Их объединяло то, что обе были словно выше своей техники – и каждая по-своему несла дух спонтанного, сию минуту рожденного танца.

Дебютировав в 1834 году в парижской Опере, исполнив множество ведущих партий, побывав в Америке, Лондоне, Брюсселе, Будапеште, Милане, Риме, Неаполе, Флоренции, Дублине, Гамбурге, получив в Оксфордском университете в 1843 году степень доктора хореографических наук, Фанни Эльслер поняла – настал черед России.

Как она приехала в Санкт-Петербург – это история загадочная. По одним данным, просто взяла и явилась без всякого приглашения. Директор императорских театров Гедеонов встретил ее холодно и предложил ничтожный гонорар в расчете на то, что она не согласится и уедет. Но она согласилась – и покорила Санкт-Петербург. По другим данным, ее пригласил сам государь Николай Павлович, увидев ее выступление в Вене, позвал ее в Россию, но в процессе подготовки гастролей у нее возник конфликт с Гедеоновым. И когда она приехала, оказалось, что никто из служащих петербургского Большого театра не уведомлен о ее приезде, а дальше началась чехарда с афишами, костюмами и цензурой, которая умудрилась разрешить один из ее балетов, но запретить музыку к нему.

С немалыми сложностями удалось подготовить петербургский дебют Фанни Эльслер. 10 октября 1848 года она танцевала в балете «Жизель». Это было рискованное решение – менее всего Эльслер была похожа на брошенную невесту или бесплотную виллису. Ее первый выход публика приняла сдержанно, но к финалу первого акта, в сцене сумасшествия Жизели, уже была в восторге.

Но в последовавших за Жизелью балетах «Мечта художника» и «Тщетная предосторожность» талант артистки раскрылся в полной мере.

«Мы заметили в ней необыкновенную силу мускулов, – писала одна из столичных газет, – они точно стальные, носки ног впиваются в подмостки театра. Эта сила дает ей возможность делать с тончайшей отчетливостью и чистотою труднейшие па».

Ей было тридцать восемь лет – а в роли Лизы она явилась шестнадцатилетней девушкой. Декорации тогда были не просто правдоподобны, а натуралистичны, и на сцене стояли клетки с живыми курами, которых героиня спектакля кормила. Эльслер так играла эту сценку, что зрители чуть не плакали. Однако светский Санкт-Петербург все же был не ее городом.

Городом, в котором Фанни Эльслер встретила настоящую любовь, оказалась Москва. Иначе и быть не могло – неземная Гальони и ее

романтически-меланхоличный образ пришлось по душе туманному Санкт-Петербургу, а страстная и пылкая Эльслер – жизнерадостной Москве. Приняли ее великолепно. Во время прощального бенефиса, для которого она выбрала балет «Эсмеральда», на сцену было брошено триста букетов. Из них устроили во втором акте лежанку для Эсмеральды. Ответ балерины был неожиданный – в сцене, где Эсмеральда складывает из букв имя возлюбленного «Феб», Эльслер достала совсем другие буквы и сложила «Москва». Рукоплескания долго не давали продолжить спектакль. А после бенефиса поклонники Эльслер выпрягли лошадей из коляски и на себе довели любимую исполнительницу до ее дома. При этом видные государственные чиновники важно сидели на козлах и стояли на запятках. Писали, что этот случай вызвал праведный царственный гнев, и некоторые участники шествия были уволены со службы...

На прощальном обеде она объявила, что так восхищена оказанным ей здесь приемом, что, желая, чтобы Москва сохранила о ней последнее воспоминание, навсегда покидает сцену и никогда более не выступит, за исключением одного спектакля в ее родной Вене. Свое слово она сдержала.

Этим спектаклем был балет Перро «Фауст». В последний раз Фанни Эльслер танцевала в 1851 году.

Она ушла из жизни 27 ноября 1884 года.

Другие выдающиеся танцовщицы романтизма: Карлотта Гризи, Фанни Черрито, Люсиль Гран.

КАРЛОТТА ГРИЗИ (1819 – 1899)

Итальянская прима-балерина эпохи романтизма, первая исполнительница главной партии в балете «Жизель», муза хореографа и танцора Жюля Перро и поэта Теофиля Готье.

Двоюродная сестра знаменитой оперной певицы Джулии Гризи, Карлотта Гризи уже в 7-летнем возрасте была зачислена в балетную школу театра Ла Скала в Милане. Поскольку ее семья была бедной, и в возрасте 10 лет девочка ушла из школы. Однако, несмотря на юный возраст, талантливую Карлотту зачислили в состав кордебалета при балетной труппе оперного театра. В 1834 году ее пригласили в балетную

труппу Сан-Карло, Неаполь и именно там она привлекла к себе внимание известного французского хореографа Жюля Перро, который впоследствии и превратил ее в утонченную знаменитую балерину. После их визита в Лондон в 1836 году, пара отправилась выступать в Вену. В 1840 году Карлотта впервые официально появилась на публике (во время выступления в небольшом парижском театре) как мадам Перро, хотя они на самом деле никогда не были женаты с Жюлем, а жили в гражданском браке. Затем пару пригласили в парижскую Гранд-Оперу.

Первым балетом Гризи в Опере стал постановка «Жизель» (1841), после которой о Карлотте сразу заговорили, как о преемнице великих звезд 1830-х годов, Мариш Тальони и Эльслер. Она также положила начало пожизненной дружбе с поэтом и критиком Теофилом Готье, который, в сотрудничестве с драматургом Жюлем-Анри Верна де Сен-Жоржем, написал сценарий «Жизель». Кроме того, он позже написал сценарий «Ла Пери» (1843), в котором балерина повторила свой прежний триумф. Гризи была прима-балериной Гранд-Оперы до 1849 года и для написали множество постановок.

Контракт с Гранд-Оперой ничуть не мешал Карлотте также появляться в «Театре Ее Величества» в Лондоне, где она танцевала в постановках Жюля Перро.

Последний этап карьеры Карлотты Гризи прошел в Санкт - Петербурге, куда Жюля Перро пригласили на должность главного хореографа Императорского театра в Санкт-Петербурге. Она танцевала там с 1850 по 1853 годы, после чего уехала в Варшаву. Танцевальную карьеру Карлотта закончила в 32 года.

ФАННИ ЧЕРРИТО (1817 – 1909)

Балерина стала известна своим блестящим и оживленным исполнением танцев, а также тем, что стала одной из немногих женщин в XIX веке, которые стали хореографами.

Дочь неаполитанского офицера армии Черрито сначала прошла обучение в балетной школе оперного театра Сан-Карло, которым руководил Сальваторе Тальони. Впервые на большой сцене она появилась в

1832 году и быстро завоевала в Италии репутацию будущей звезды балета. В 1836-1837 годы ее слава начала распространяться за пределы Италии, когда она появилась в Вене, где она показала творческую сторону своего таланта, организовав некоторые из ее собственных танцев. Между 1838 и 1840 годами Фанни Черрито пригласили в качестве главной балерины в театр Ла Скала в Милане, где она привлекла еще более широкое внимание. Французский писатель Альфред де Мюссе описал ее в одном из своих стихотворений, а директор Парижской Оперы лично приехал к ней, чтобы пригласить выступить у него, буквально на день опередив импресарио-конкурента из Лондона.

В течение девяти сезонов подряд, с 1840 по 1848 годы, Черрито была известной танцовщицей в Театре Ее Величества, и глубоко запала в сердца лондонской публики. Эти сезоны, когда ее воздушный и кипучий стиль был наиболее запоминающимся, совпал с привлечением в качестве балетмейстера Жюля Перро, который поставил ряд успешных балетов специально для нее, том числе “Алма” (1842), в котором Фанни сама поставила несколько танцев, “Ундина” (1843), и “Лалла Рукх” (1846). В 1845 году театральным сообществом был признан и собственный хореографический талант Черрито, когда она представила балет “Росида”, хореографию которого ставила сама.

В 1841 году в Вене она танцевала в па-де-де с многообещающим новичком, Сен-Леоном. В 1843 году их пути вновь пересеклись в Лондоне, где Сен-Леон поставил балет “La Vivandière”. Он стал постоянным партнером Фанни, а в 1845 году и ее мужем. С 1847 по 1851 пара работала в Парижской опере, где Сен-Леон ставил для нее спектакли. Также Черрито и Сен-Леоном гастролировали по всей Европе: в основном в Италии, но также появлялись в Брюсселе, Берлине и Пеште (Венгрия).

Пара разошлась в 1851 году, как супружески, так и профессионально. Черрито вернулась в Парижскую Оперу в 1852 году и выступала в этом театре до 1855 года. В 1855-56 годах она гастролировала в Санкт-Петербурге, где с ней едва не произошел несчастный случай — балерине чудом удалось увернуться от падающего

куска горячей декорации. Именно это событие привело Фанни Черрито к решению уйти со сцены. Ее последние выступления прошли в 1857 году в Лондоне, в месте, где начинался расцвет ее славы.

ЛЮСИЛЬ ГРАН (1819 – 1907)

Люсиль Гран стала наиболее известной датской балериной XIX века. Люсиль Гран обладала худощавой, почти «эфирной» комплекцией и железной волей, позволявшей ей добиваться поставленных целей. Она дебютировала 1829 году на сцене Королевского театра в Копенгагене. Её педагогом был Август Бурнонвиль, позднее влюбившийся в балерину. В 1834 году, в возрасте 15 лет, вместе с ним она посетила Париж, где занималась у педагогов парижской Оперы. Бурнонвиль воспротивился её желанию остаться работать в Париже, так что артистка обратилась к принцессе Вильгельмине за помощью в получении ангажемента.

После 4-х месяцев выступлений в Париже Люсиль получает партию в «Сильфиде» Филиппо Тальони, ранее принадлежавшую Фанни Эльслер. Парижская публика по достоинству оценила талант балерины; её танец в этом балете стал одним из высших достижений её балетной карьеры.

После возвращения в Данию у Гран начались проблемы с Бурнонвилем. Против воли балетмейстера и при помощи высоких королевских покровителей, Гран уехала на гастроли в Гамбург. В 1839 году она навсегда покинула Данию. Она вновь танцевала «Сильфиду» на сцене Оперы: 10 июня её Джеймсом стал дебютант Люсьен Петипа, приглашённый в Париж из Бордо.

В 1840 году Гран гастролит в России, приехав сюда на смену Марии Тальони. Здесь она столкнулась с недоброжелательностью местных артисток, таких, как прима-балерина Елена Андреевна.

В 1844 году Люсиль Гран выступает в Милане, затем – в Лондоне. Там же 12 июля 1845 года вместе с Марией Тальони, Карлоттой Гризи и Фанни Черрито, участвует в «звёздном» па-де-катре Жюля Перро – постановка дивертисмента стоила немалого труда организаторам «шоу», ввиду неприязненных отношений конкурирующих между собой танцовщиц.

Начиная с 1848 года балерина жила в Гамбурге, затем в Мюнхене, преподавала здесь в Придворном театре.

Всё своё состояние и имущество Люсиль Гран завещала городу Мюнхен. В её честь названа одна из мюнхенских улиц.

Итак, романтизмом в балете называется недолгий период середины XIX века. Традиционно считается, что начало официальной истории романтического балета было положено балетом «Сильфида» Гальони, (12 марта 1832 года на сцене Парижской оперы). Для постановок романтической эпохи было характерно двоемирие, а главной ценностью стали чувства, эмоции и права человека. Либретто перестает быть пересказом, а становится самостоятельным произведением.

Балет эпохи романтизма представлял собой синтез искусств, поэтому помимо либретто трансформировались и другие его составляющие. Музыка, ставшая авторской и испытывавшая влияние оперы, не просто создавала фон, а определяла настроение, атмосферу представления.

Именно в романтическом балете зародился танец на пальцах, который позволил выразить воздушность движений. Утвердилось особое амплуа балетных артисток – «травести» (театральное амплуа, требующее исполнения соответственно переодетым лицом роли другого пола; преимущественно актриса, исполняющая роли мальчиков, подростков, девочек, а также роли, требующие переодевания в мужской костюм). Появился кордебалет. Спектакль Жюля Перро «Жизель» (28 июня 1841 года, Париж) считается истинным венцом романтического балета.

Считается, что короткий период романтизма стал лучшим периодом всей истории европейского балета. Дольше всего балетный романтизм существовал в России (лебединые сцены в «Лебедином озере» и танец снежных хлопьев в «Щелкунчике» Л. Иванова, акт теней в «Баядерке», «Дочери Фараона» и «Раймонде» М. Петипа). На рубеже XIX –XX веков новое рождение романтизм получил в «Шопениане» М.М. Фокина. Это был романтизм уже другой эпохи – эпохи импрессионизма.

БАЛЕТ «ЖИЗЕЛЬ»

Сценарий был создан французским поэтом Теофилом Готье (1811–1872) по старинной легенде, записанной Генрихом Гейне, – о вилсах – погибших от несчастной любви девушках, которые, превратившись в волшебных существ, до смерти затанцовывают встречающихся им ночами молодых людей, мстя им за свою погубленную жизнь.

Премьера балета состоялась 28 июня 1841 года на сцене парижской Grand Opera. Идею хореографической композиции балетмейстеры позаимствовали из «Сильфиды», поставленной Ф. Тальони девятью годами ранее и впервые представившей публике романтическую концепцию балета. Как в «Сильфиде», ставшей новым словом в искусстве, в «Жизели» появилась кантиленность пластики, усовершенствовалась форма адажио, танец стал основным выразительным средством и получил поэтическую одухотворенность.

В сольные «фантастические» партии вошли разнообразные полеты, создающие впечатление воздушности персонажей. В едином ключе с ними были решены и танцы кордебалета. В «земных», нефантастических, образах танец приобрел национальную характерность, повышенную эмоциональность. Героини поднялись на пуанты, их танец по виртуозности стал походить на творчество виртуозов-инструменталистов того времени. Именно в «Жизели» балетный романтизм окончательно утвердился, началась симфонизация музыки и балета.

Сюжет балета «Жизель»

В маленькой деревушке живет юная Жизель. Граф Альберт влюбился в юную простолюдинку и приходит, переодевшись в простое платье, к ней. Девушка любит его. Но в неё влюблен лесничий Ганс, который ревнует к Альберту.

Подружки веселятся с Жизель, появляется богатый кортеж. Там невеста Альберта. Она покорена красотой и танцем Жизели и дарит ей золотую цепь. Альберт уезжает вместе кортежем. Ганс находит богатую охотничью снасть и открывает глаза Жизели, кем является её возлюбленный. С горя девушка сходит с ума и умирает.

Жизель оказывается среди виллис – девушек, которых когда-то обманули возлюбленные.

Они убивают своих бывших возлюбленных танцами. Королева виллисов приветствует Жизель. Воздушные танцы виллисов, будто плывущих по воздуху! Приходит Ганс на могилу Жизели. Но девушки увлекают его, заставляют танцевать до изнеможения и затем кидают в воду. Но тут пришел мучимый совестью Альберт.

Королева виллис хочет наказать его. На защиту встает сама Жизель. Она танцует с ним до самого рассвета. когда виллисы исчезают, спасая тем самым своего возлюбленного.

Примечательно, что в начале XX века западное балетное искусство практически пришло в упадок и «Жизель» сохранился только благодаря русской сцене. Именно версия М. Петипа, которую успешно исполнили в 1910 году во время «Русских сезонов за границей», смогла возобновить интерес к балету на родине.

Впервые русская публика оценила по достоинству этот шедевр в декабре 1842 году на сцене Большого Каменного театра, под руководством А. Титюса. Уже в 1943 году П. Дидье осуществил эту постановку в московском Большом театре. Еще одна замечательная редакция балета была осуществлена **Мариусом Петипа** в Мариинском театре. После этого многие другие хореографы обращались к этому балету и с успехом ставили в различных театрах. Интересно, что в советское время от балетмейстеров потребовали изменить сюжет. Идеологом не понравилось то, что обычная девушка воспылала чувствами к аристократу и потребовали, чтобы на его месте оказался лесничий Ганс. А некоторые деятели и вовсе требовали исключить балет из репертуара, так как это не советский балет и он пропагандирует не совсем этичные вещи. Однако несмотря на это все, спектакль удержался на сцене.

Среди оригинальных постановок выделяется работа **Матса Эка** в 1982 году, где в роли Жизель предстала Ана Лагуна. В этой версии все второе действие перенесено в психиатрическую лечебницу. Этот шведский хореограф давно славится именно необычными постановками

классических сюжетов. Достаточно вспомнить, что в «Лебедином озере» у него еле ходят лысые птицы, а Аврора из «Спящей красавицы» и вовсе засыпает из-за злоупотребления запрещенными препаратами. В «Жизели» первый акт практически не отходит от первоначальной версии, вот только главная героиня не умирает, а начинает буяннить и жители ее пытаются успокоить, прижав острыми вилами к земле. После она оказывается в психиатрической лечебнице. Получается, что эта Жизель спасает своего любимого вовсе не от виллис, а от разбуянившихся психов.

Примечательно, что этот спектакль был экранизирован в этом же году. Помимо этой версии, существует и ряд других кинолент. Так, в 1969 году балет был экранизирован американским режиссером Хьюго Ниблингом, балетмейстером выступил Дэвид Блэр. Художественный фильм Эмиля Лотяну «Анна Павлова», где в главной роли выступила Галина Беляева, был снят в 1983 году. Кроме того, такой интересный сюжет привлек и режиссера Гербетта Росса, создавшего ленту «Танцовщики» в 1987 году; Алексея Учителя, который является автором картины «Мания Жизели», снятой в 1996 году. В этой версии рассказывается о жизни великой танцовщицы Ольги Спесивцевой. В фильме есть небольшой отрывок из первого акта, где показана сцена сумасшествия Жизели. Также эта картина интересна тем, что в ней есть уникальные кадры датируемые 1932 годом из «Жизели» с Ольгой Спесивцевой и Антоном Долиным в главных ролях.

Этот балет уникален в своем роде. В центре спектакля оказывается повествование о большой и невероятно красивой душе крестьянской девушки, которая противопоставлена эгоистичному аристократу. Лишь позже основная идея меняется и выходит на первый план месть. При этом музыкальный текст балета нельзя назвать просто аккомпанементом к танцам. Он заметно выделяется своей одухотворенностью и характерностью. Все образы героев и их внутренний мир получили очень тонкое воплощение в романтическом танце балета. Кроме того, необычайно богатое содержание спектакля, великолепная идея и яркие

образы позволили ему стать одним из самых известных и любимых балетов на протяжении вот уже более ста семидесяти лет.

ТЕМА 7. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В XIX ВЕКЕ

Мир танца с самого начала был конкурсной формой искусства, в которой каждый танцор пытался превзойти других. Много раз эти состязания перерастали во взаимную ненависть. Это по-прежнему актуально и сегодня, что является печальной частью этой художественной формы. Многие великие танцоры были вынуждены бросить свою карьеру или перебраться танцевать в другом месте из-за натянутых отношений в труппе. Максимилиан Гардель отказался танцевать в маске из-за опасений, что люди могут ошибочно принять его за Огюста Вестриса, другого великого танцора. Карло Блазису пришлось покинуть Парижскую оперу, потому что французские танцоры возмущались его большой популярностью. Жан-Жоржа Новерра ненавидели многие его современники, и это чувство было взаимным. Жюль Перро изначально танцевал в дуэте с Марией Тальони, но он начал срывать так много аплодисментов, что она отказалась танцевать с ним, поэтому Перро покинул Парижскую оперу, отправившись в Европу. Ходят слухи, что Анна Павлова «выжила» из труппы всех, кто мог составить ей хоть какую-либо конкуренцию. Подобных историй в мире профессиональных танцев просто не счесть.

КАРЛО БЛАЗИС (1797 – 1878) был бы заметной фигурой в любом возрасте и в любой стране, где он жил. Его духовной родиной была Италия эпохи Возрождения, но его идеи используются в балете и поныне. Многогранный художник, получивший классическое образование, был очень проницательным человеком и обладал острым аналитическим умом. Его современники говорили, что Карло был универсальным гением и мог добиться признания как писатель, художник или музыкант. Однако судьба решила, что он должен родиться в девятнадцатом веке и что его слава, которой Карло добился по всей Европе, должна быть связана с танцами.

Карло мог проследить свое происхождение до патрицианского Рима, где во времена императора Тиберия его семья была известна как Бласси. Предки Карло отличились, служа стране, а его дед был адмиралом, который в молодости служил в военно-морском флоте под командованием Карраччиоло, известного противника Нельсона. От отца Карло, Франческо, также ожидали, что он последует семейной традиции и будет строить свою карьеру в военно-морском флоте. Но Франческо посчитал, что флот – это не его стезя и, по настоянию своей семьи, решил последовать своей любви к музыке. Он стал известным композитором своего времени. Франческо окружил себя самыми образованными людьми во всей Европе. Помня свои разочарования в детстве и юности, он был крайне настроен стать идеальным родителем, и он удостоверился, что его троим детям, двум девочкам и одному мальчику (Карло) будет предоставлено самое лучшее образование, так чтобы каждый из них мог бы сам решить, чем заниматься в будущем. В итоге, Карло впоследствии посвятил свою первую книгу своему отцу, чтобы выразить всю признательность.

Карло Блазис вырос в атмосфере, крайне благоприятной для его художественного развития. Его нетерпеливый и вопрошающий ум был особенно восприимчив к внешним влияниям и как губка впитывал все, что видел и слышал.

У Карло были действительно выдающиеся преподаватели по архитектуре, рисованию, моделированию и т. д. Отец взял на себя музыкальное образование своего сына и дочерей. Карло учили лучшие мастера танца, и он с очень раннего возраста начал демонстрировать большие надежды. Было решено, что он должен стать танцором.

В то время, пока Карло еще получал образование, он впервые выступил на публике в главном театре в Марселе. Затем последовала успешное турне по провинциальным городам, и через несколько лет он дебютировал в Бордо в качестве полноценного танцора (на то время Карло удалось тесно подружиться с известным танцором и балетмейстером Жаном Добервалем. Его две сестры, Тереза и Вирджиния, готовились к

сценической и оперной карьере, соответственно, а сам Карло уже пробовал себя в составлении балетных композиций в свободное время.

Его пригласили танцевать в Королевской музыкальной академии в Париже, и это в итоге привело Карло в Парижскую оперу. К сожалению, в Парижской опере в то время царили интриги, и танцоры старались изо всех сил подсесть друг друга. Это очень мешало работе, поэтому вскоре Карло Блазис вынужден уйти из театра (стоит отметить, что, то же самое явление, никуда не делось и сегодня, и является очень большой проблемой нынешнего балета). Однако, прежде чем он ушел, на него довольно сильно повлиял Жан Гардель, которого Карло весьма почитал. Уйдя из Парижа, Карло Блазис отправился в Милан, где работал в театре Ла Скала. Так началось его многолетнее сотрудничество с этим известным театром.

Гастролируя во всех основных городах Италии и Франции в 1810-х – 1820-х годах, Карло Блазис написал «Элементарный трактат о теории и практике искусства танца» (1820) (пятьдесят семь поз артиста балета, для которых позировал сам автор). Эта книга принесла ему признание во французских литературных кругах, и она являлась первой всеобъемлющей книгой по технике танцев и в дальнейшем послужила образцом для других балетных учебников XIX века.

В 1826 году Блазис приехал в Лондон в качестве главного танцора Королевского театра, где ему обеспечили триумфальный прием. Некоторое время Карло оставался в Лондоне и писал «**Кодекс Терпсихоры**». Но, прежде чем эта книга была опубликована, компания-издатель обанкротилась. К счастью, в Париже книгу перевели на французский язык, и она увидела свет. Данная книга является кодификацией балета в том виде, в котором его сегодня все знают.

В 1830 году Блазис сопровождал свою сестру Вирджинию, на тот момент знаменитую примадонну, в Геную, где он встретился и женился на Аннунциате Рамаччини, талантливой и амбициозной танцовщице. Под его руководством она стала опытной танцовщицей, и пара танцевала вместе до тех пор, пока травма ноги не заставила Блазиса покинуть сцену. Он все еще мог танцевать в небольших ролях, но он никогда ничего не делал

«наполовину», поэтому заявил, что бросит танец до того, как танец бросит его.

После этого Блазис продолжил карьеру как хореограф и балетный педагог. Ему, в частности, приписывается *введение в практику балета одной из ставших классическими балетных поз – аттитюд*. Считается, что эта позиция, в которой присогнутая в колене нога вытянута назад, позаимствована у скульптуры Джамболоньи «Меркурий». Британская энциклопедия называет Блазиса и изобретателем техники, препятствующей головокружению при быстром вращении. Применяющий эту технику танцор поворачивает голову быстрым рывком, опережающим вращение всего остального тела, при этом удерживая взгляд в одной и той же точке.

В 1837 году Блазис возглавил Императорскую школу танца и пантомимы «Ла Скала», где его жена Рамаччини одновременно вела классы пантомимы, и за 13 лет на посту директора превратил эту школу в лучшее учебное заведение мира в области балета. Его преподавательская техника основывалась на его же теории танца, согласно которой неизменные законы физического равновесия позволяют вывести формулу идеального равновесия танцовщика. Применив принципы геометрии к искусству танца, Блазис первым превратил его в точную науку. Академия непосредственно сотрудничала с театром «Ла Скала», поэтому он смог распространять свои идеи по всему миру.

По завершении работы в Императорской академии Блазисы открыли в Милане частную школу, успех которой был не менее велик. В школе Блазиса учились выдающиеся впоследствии артисты балета – Вирджиния Цукки, Люсиль Гран, Амина Боскетти, Джованнина Кинг, Каролина Покини, Каролина Розати, с Карлотта Гризи и Фанни Черрито он занимался в школе уже как со состоявшимися звёздами. В 1847 году он был также приглашён как хореограф в лондонский театр Ковент-Гарден и во время пребывания в Англии выпустил очередной трактат – «Записки о танце», на этот раз скорее исторического, чем теоретико-педагогического характера

Стоит отметить, что Карло верил в теории Жан-Жоржа Новерра. Его единственная жалоба на Новерра заключалась в том, что тот не кодифицировал все движения балета, поэтому Блазис решил заняться этим сам. Каждый год он писал новую книгу о технике балета. Что интересно, на каждый праздник он возвращался в Англию, а его жена продолжала присматривать за Академией.

Из-под пера Блазиса вышел ещё ряд книг, посвящённых балетному искусству – **«Кодекс Терпсихоры»** и **«Трактат о салонных танцах»** (обе – 1828), а также **«О происхождении и развитии античного и современного танца»**.

В 1830 году все эти сочинения были объединены в изданное на французском языке «**Полное руководство к танцу**», которое сам автор считал практическим пособием как для учеников, так и для преподавателей балетного искусства. Этот трактат, значительную часть которого занимает фундаментальный теоретический раздел, так и остался в дальнейшем самой значительной работой Блазиса, в своих позднейших книгах лишь развивавшего уже сформулированные принципы. Идеи, излагаемые в «**Кодексе Терпсихоры**» и «**Полном руководстве к танцу**», созвучны теории балета, которую развивал в те же годы балетмейстер Август Бурнонвиль, и имеют намного более завершённую форму, чем в работах предшественников Блазиса – Гаспаро Анджелини и Жан-Жоржа Новерра.

В 1861 году Блазис принял приглашение дирекции Императорских театров приехать в Москву и занять должность балетмейстера и преподавателя Московского театрального училища. Как педагогу ему удалось заложить основы школы, подготовившей несколько поколений русских балерин и танцовщиков; развитие этой школы продолжил его собственный ученик Джованни Лепри, а затем лучший ученик самого Лепри – Энрико Чекетти. Как хореограф Блазис в эти годы поставил в Москве балеты «**Фауст**» (1861, на музыку Дж. Паниццы и Ц. Пуни), «**Два дня в Венеции**» (на музыку Минкуса) и «**Орфа**» (1862, на музыку Адана и Минкуса).

В России он написал очередную свою книгу – «**Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы**», содержащую отзывы о звёздах московского Большого театра и других балетных трупп, а также о собственных воспитанницах.

Блазис преподнёс рукопись книги императору Александру, наградившему автора бриллиантовым перстнем. Однако при продлении контракта предлагаемое итальянцу жалование было снижено, и в 1863 году он покинул Россию.

В последние годы жизни он написал биографии Вигано и Гарделя, английского драматического актёра Дэвида Гаррика и композитора Джованни Перголези, не успев завершить ряд работ в области балета – «Хореографию, или Искусство писать танец», «Словарь танца» и «Поэму о танце». Карло Блазис умер в январе 1878 года.

Блазис никогда не прекращал оттачивать свои идеи по технике балета. До его смерти в 1878 году и даже сейчас его книги по технике по сути являются современной Библией в преподавании балета.

Подводя итог достижениям Бласиса, стоит сказать, что его неутомимая работа в совокупности с природными талантами принесли ему успех и знаменитость. Действительно, его жизнь была ярким примером его собственной любимой пословицы – «человек, который знает, как использовать время, всегда будет много иметь». Влияние Блазиса в Москве было неоценимым. Именно его техника итальянского танца была связана с развитием балета в России.

Балетный театр Дании XIX века. Особняком в истории балетного романтизма стоит его датское ответвление, особенно в творчестве **АВГУСТА БУРНОНВИЛЯ (1805 – 1879)** – датского балетмейстера, хореографа, педагога, создателя собственной системы хореографического обучения, основателя уникального датского балетного стиля, получившего название «школы Бурнонвиля».

Работая более 19 лет балетмейстером Королевского балета Дании, Бурнонвиль поставил свыше 50 балетов. Из них около 15 идут и в наши дни. Лучшие из них: «Ярмарка в Брюгге», «Далеко от Дании», «Неаполь»,

«Фестиваль цветов в Джендзано», «Народное предание», «Сильфида». Все они проникнуты национальным духом.

Бурнонвиль придал датскому балету национальное своеобразие, использовал в постановках национальный танцевальный фольклор, вводил национальные танцы других стран, использовал большое количество пантомимных эпизодов. Действие балетов Бурнонвиля происходит в разных странах: в Дании, Италии, Шотландии, России, Южной Америке.

Именно он, француз по происхождению, принес подлинное всемирное признание датскому балету. Ни до Бурнонвиля, ни после него датский балет не знал столь стремительных взлетов. Бурнонвиль приехал в Копенгаген после того, как получил блестящее хореографическое образование в Париже и в течение двух лет танцевал в «Гранд-Опера». В 1830 г. уже в Копенгагене он становится не только первым танцовщиком здешнего театра, но и назначается руководителем датского балета и главным педагогом балетной школы.

В основе школы Августа Бурнонвиля лежат:

- во-первых, французская танцевальная грамматика, привитая Августу с детства педагогами Гарделем и Вестрисом, где грация и изящество были возведены в культ танца;
- во-вторых, итальянская танцевальная техника, берущая своё начало от музыкальной культуры Италии;
- в-третьих, техника эпохи романтизма, переработанная Августом Бурнонвилем и получившая в результате этого самобытную форму и новое содержание.

Август Бурнонвиль – национальная гордость Дании. В Копенгагене всячески стараются защититься от влияний извне, вот уже более полутора веков сохраняя стиль Бурнонвиля в неприкосновенности.

Знаток балетного театра Август Бурнонвиль написал книгу «**Моя театральная жизнь**» – три тома мемуаров, где рассказывает о своем пути артиста, описывает впечатления о поездке в Петербург и Париж, дает характеристики выдающимся хореографам, танцовщикам и балеринам своего времени, раскрывает такие понятия, как танец, пантомима, балет.

АРТУР СЕН-ЛЕОН (1821 – 1870)

Он был танцовщиком-виртуозом, скрипачом-виртуозом, хореографом, педагогом, знал десять европейских языков, собирал фольклорные танцы, изобрел систему записи движений и даже сочинял музыку. Но в первую очередь он все-таки был балетмейстером.

Шарль Виктор Артюр Мишель Сен-Леон родился 17 сентября 1821 года в Париже. Танцам учился у отца, Мишеля Сен-Леона, музыканта и хореографа, а игре на скрипке учился у знаменитого Никколо Паганини. Для чего артисту балета именно скрипка? Для того чтобы, став педагогом, он во время уроков сам аккомпанировал и не нуждался в концертмейстере.

Дебютировал Сен-Леон в 1834 году как скрипач в Штутгарте, а в 1835 году – как танцовщик в Мюнхене. Он выбрал карьеру танцовщика-гастролера, который странствует по свету, пожиная лавры, и ни к одному театру прочно не привязывается.

Балетмейстером он стал довольно рано, и его дебют в этой области состоялся во Франции в 1847 году – Сен-Леон поставил балет «Мраморная красавица», главную партию в котором исполняла его жена Фанни Черрито. Это был удачный дуэт: он – отличный танцовщик и балетмейстер, она – замечательная танцовщица, не побоявшаяся принять вызов самой Марии Тальони. За этим балетом последовали «Маркитантка» и «Заколдованная скрипка», где Сен-Леон не только танцевал, но и играл на скрипке. Одновременно он и Черрито участвовали в репертуарных спектаклях «Эсмеральда» и «Ундина».

18 марта 1840 года в Лондоне, в Королевском театре между двумя прославленными балеринами Фанни Черрито и Марией Тальони состоялось состязание. В этот вечер две балерины, Тальони и Черрито, должны были танцевать одна вслед другой. Инициатором этой своеобразной дуэли выступила сама «божественная Мария». В зале стояло напряжение, как перед началом боевых действий. Старики были за Тальони, молодежь – за Черрито.

Тальони еще раз продемонстрировала то совершенство, которое стало для нее нормой. А молодая, грациозная соперница, сначала сникнувшая под впечатлением от увиденного, в конце концов, махнув на все рукой, танцевала взхлеб, как в последний раз, дав выход природному азарту. Это была дуэль двух стилей: благородства, неземной чистоты классики и той эффектности движений в танце, которые олицетворяла темпераментная итальянка.

Публика точно сошла с ума. С одной стороны, кричали: «Черрито! Черрито! Долой Тальони!» С другой неслось не менее громкое: «Тальони! Тальони! Долой Черрито!» Дело кончилось общим криком – победительницу так и не назвали.

В 1845 году в том же Лондоне Жюль Перро поставил балет **«Па-де-катр»**, в котором выступили четыре прославленные балерины – Тальони, Черрито, Люсиль Гран и Карлотта Гризи. На сей раз обошлось без скандала – публика аплодировала всем четверым, а маленький балет передавался из поколения в поколение, ставится он и по сей день для самых техничных и талантливых танцовщиц.

Но пара в конце концов рассталась. Черрито, помогавшая Сен-Леону ставить «Маркитантку», сотрудничала с Перро при постановке балетов «Альма» и Ундина», поставила в Лондоне самостоятельно балет «Розида», а в Париже – «Джемма», в котором исполнила заглавную партию. Это было в 1854 году – в это время Сен-Леон уже был в Португалии, откуда вернулся в 1856 году. Черрито в 1855–1856 годах танцевала в Санкт-Петербурге, но без особого успеха, хотя исполнила там главную партию в «Мраморной красавице». В 1857 году она покинула сцену.

А у Сен-Леона все только начиналось...

В Париже он поставил свой последний и лучший балет – **«Коппелия»** на музыку Лео Делиба. Премьера балета состоялась в Парижской опере 25 мая 1870 года. Тогда в Париже опять вошел в моду Гофман с его фантазмагорическими повестями, многие обыгрывали тему «человек и кукла». Сен-Леон, не мудрствуя лукаво, взял за основу сюжет гофмановской новеллы «Песочный человек» о юноше, влюбившемся в

куклу, но убрал малейший привкус трагизма. Балет вышел светлый, жизнерадостный, яркий.

Неудивительно, что его сразу стали ставить на сценах других театров. Но о новых премьерах Сен-Леон не узнал – он умер в Париже 2 сентября 1870 года.

Что осталось от балетмейстера, который переполошил всю прогрессивную российскую печать? Из шестнадцати поставленных им балетов уцелели **«Конек-Горбунок»**, и то значительно переделанный Александром Горским, и **«Коппелия»**. Классикой стали его танцевальные композиции из **«Конька-Горбунка»** – замечательный танец четырех солисток **«Фрески»**, **«Подводное царство»** (танцы **«Океан и жемчужины»**, **«Нереиды»**), дивертисмент четвертого акта – **«Гопак»**, **«Уральские казаки»**, **«Рапсодия»**, танцы Царь-девицы. Их бережно хранят, на них учится молодежь. А **«Коппелия»** до сих пор – один из самых популярных и любимых балетов.

Балет «Коппелия»

Комический балет Коппелия, или Красавица с голубыми глазами французский композитор Лео Делиб поставил на либретто Шарля Ньюиттера и Артюра Сен-Леона, которые адаптировали новеллу Гофмана Песочный человек. В то время произведения Амадея Гофмана пользовались большой популярностью в Европе, но парадокс заключается в том, что создатели балета из мрачноватой сказочной истории сделали комическую постановку. Премьере Коппелии состоялась 28 мая 1870 года в Парижской опере в хореографии Артюра Сен-Леона и вызвала неподдельный восторг у публики.

В России первая постановка была осуществлена в 1882 году, а через два года Мариус Петипа представил в Большом театре Санкт-Петербурга Коппелию в своей собственной хореографии. Через десять лет балет Мариуса Петипа был доработан Энрико Чекетти и именно в таком виде он вошел в историю отечественной балетной сцены. В 2009 году Сергей Вихарев восстановил балет Коппелия в Большом театре в оригинальной хореографии Мариуса Петипа и Энрико Чекетти.

Содержание балета «Коппелия»

Маленький городок в Галиции. Дочь профессора Коппелиуса никогда не выходит на улицу и ни с кем не общается. Франц увлечен прекрасной девушкой, но он вынужден смотреть на нее через окно.

Однажды профессор теряет ключи от дома, и их находят местные девушки. Они пробираются в дом профессора и понимают, что Коппелия – это искусно сделанная кукла. Сванильда, бывшая возлюбленная Франца, переодевается в платье Коппелии. В это время ничего не подозревающий Франц приставляет к дому лестницу и влезает в окно. В доме он сталкивается с вернувшимся профессором. Профессор выгоняет девушек. Франц признается Коппелиусу в своей любви к его дочери. У профессора появляется мысль оживить куклу, и он дает Францу вино со снотворным. По замыслу профессора при помощи магии он сможет передать кукле жизненные силы Франца. Коппелия действительно оживает и начинает танцевать испанский танец, все быстрее и быстрее. Профессор с трудом ее останавливает.

Франц просыпается и уходит со Сванильдой. Профессор понимает, что его обманули. Утром на городском празднике появляются Франц и Сванильда – они снова вместе.

Этот восхитительный балет, созданный французским композитором Лео Делибом, в нынешнее время причисляется к шедеврам классического хореографического искусства. Красочность костюмов и декораций, искусно поставленные танцевальные номера, а также поэтичная эмоционально-выразительная музыка, в которой богатство мелодического языка сочетается с инструментальным колоритом оркестра, делают данный спектакль одним из самых почитаемых причём не только у взрослых, но и у юных любителей балетного искусства.

Балет «Коппелия» пользуется такой популярностью, что со дня первой постановки в 1870 году и по нынешние дни он не сходит со сцен музыкальных театров по всему миру. Стоит заметить, что за это время в сценарий и хореографию первоначальной версии спектакля вносились

весьма ощутимые изменения. Иногда они были настолько значительными, что сюжет балета полностью менялся.

О популярности балета «Коппелия» говорит тот факт, что немецкий астроном Макс Вольф в честь него в 1916 году назвал открытый им астероид.

Во второй половине XIX века начинается кризис в хореографическом искусстве. В Англии, Дании, Австрии теряются традиции, сводится на нет драматургия, нет в хореографии ничего нового, что развивало бы сценический танец и его эстетику. На сценах Европы идут балеты-феерии итальянского балетмейстера Луиджи Манцотти (1835 – 1905), пышные зрелища с огромным количеством артистов и животных на сцене. В Германии балет представлен опереттой, эстрадой, варьете.

РАЗДЕЛ II. РУССКОЕ И БЕЛОРУССКОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ОТ ИСТОКОВ ДО КОНЦА XIX ВЕКА

ТЕМА 1. НАРОДНЫЕ ИСТОКИ РУССКОГО И БЕЛОРУССКОГО ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Истоки русского балета – в народных плясках, то величественных и певучих, то озорных и дерзких. Пляску породили движения, подчиненные ритму. Именно она является одним из наиболее ранних проявлений человеческой культуры. Пляска, видоизменяясь и развиваясь, послужила основой для создания особого вида театрального искусства – балета.

Промежуточным звеном, мостом между фольклором и профессиональным искусством было творчество скоморохов. Скоморошество на Руси вошло в историю русской культуры и оказало ощутимое влияние на музыку, танец, на истоки отдельных жанров литературы, циркового, эстрадного и других видов искусства. Первые русские профессиональные танцоры — скоморохи, бродячие артисты и потешники. В Киевской Руси скоморошество было весьма популярно. Существовало несколько категорий русских скоморохов: одни постоянно

жили в деревне, это оседлые непрофессиональные скоморохи; другие постоянно жили в городе и, надо думать, были профессионалами; третьи - скоморохи «походные», или бродячие, странствующие, не имеющие хозяйства, безусловно профессионалы. Они образовывали особые «ватаги», которые бродили по Руси и давали представления, называемые позорищами, т.е. зрелищами. В те далекие времена скоморохов считали существами, отмеченными богами, а искусство их – служением божеству. Оно отличалось отработанной техникой. И хоть немало было лихих танцоров в народе, самыми совершенными и умелыми оказались все же бродячие актеры – скоморохи. «Всяк спляшет, да не как скоморох», – гласит народная пословица.

В деревнях и селах нужда в скоморохах ощущалась главным образом в дни праздников, составной частью которых являлись народные игрища. Скоморохи были также непременно участниками свадеб и общественных пиров-братчин. По привольным просторам Руси, лесным и степным дорогам шли веселые ватаги скоморохов. От села к селу несли они свое искусство, исполняя мужские пляски с «дробушками», присядку, выделявая замысловатые коленца, утверждая, таким образом, сложные формы танца, технически трудные движения. Были среди них женщины, первые актрисы, которых называли «скоморошьими женками», их талант проявлялся в танце, в незатейливых зрелищах. Мастерство исполнения русских плясок скоморохами было довольно высоким. В своих выступлениях скоморохи часто затрагивали злободневные современные им проблемы, осмеивали власть имущих, иногда пользуясь иносказанием. Со стороны церкви и светских властей подвергались гонениям. Только учитывая роль и место скоморохов в общественной жизни, а также их значение в развитии духовной культуры русского народа, можно понять силу их жизнеспособности, тот факт, что никакие преследования, ни скрытая, ни явная борьба против них не имели успеха. Скоморохи были нужны людям, как нужны им были былины, песни, сказки, музыка и смех. Скоморошество надолго стало бродильным началом в русской

национальной культуре, сохранив особый дух свободолюбия, мятежности, раскованности творчества, возникающего в гуще народного гулянья.

Русский народный танец – русское народное танцевальное искусство, представляет себя в виде народного самодеятельного или постановочного сценического танца.

Особенности русского народного танца. Движения в некоторых танцах имитировали движения животных и птиц, в других – отражали трудовые процессы (посев, жатва, ткачество). Первоначальный танец, как и песня, выполнял магическую роль, поэтому в календарно-обрядовых танцах сохранилось много архаичных черт.

Русский народный танец, в зависимости от местности, исполняется по-своему. На Севере – степенно, величаво. В Центральной части – то спокойно и лирично, то живо и весело. На Юге – задорно, с удалью. Вместе с тем существуют и общие черты русского народного танца, обусловленные в немалой степени национальным характером народа. Мужской танец отличают необыкновенная жизнерадостность, юмор, размах, уважительное отношение к партнерам. Для женского танца характерны плавность, задушевность, женственность, благородство, несмотря на то, что иногда он исполняется живо и задорно.

Этническое зонирование русского народного танца. Общепринятая в этнографии система деления территории России на сложившиеся к началу XX века этнические зоны (северорусскую, среднерусскую, южнорусскую, русско-белорусскую, русско-украинскую, Поволжье, Урал, Сибирь и Дальний Восток, казачество) наиболее полно отражает разнообразие изменения танцевальных традиций и региональных особенностей русского народного танца.

Основные жанры русского народного танца. В научной литературе существует много подходов к классификации русских народных танцев. Некоторые исследователи подразделяют их в зависимости от песен, под которые они исполняются, по количеству исполнителей, в соответствии с рисунком танца, по движениям в танце. Исследователь русского народного танца, народный артист России А. А.

Климов классифицирует русский народный танец по жанровому принципу, выделяя хороводы и пляски, которые, в свою очередь, подразделяет на виды. Этот подход считается наиболее целесообразным.

За основу классификации русских народных танцев берётся их хореографическая структура. Русский народный танец делится на:

- **хороводы** (в том числе круговые, орнаментальные, игровые) и танки (иногда танок считается подвидом хоровода);
- **пляски** (одионочная женская и мужская пляска, парная пляска, групповая традиционная пляска, массовый пляс) и переплясы (мужской, женский, смешанный, групповой);
- **кадрили**.

Хороводы. Этот вид танца на Руси вообще занимал совершенно особое место в молодежном досуге и представлял собой сложное действие из движения (танца), песни, музыки и умения представить ту или иную работу. Каждому участнику должноствовало не только владеть достаточно этими искусствами, но и знать последовательность пения и танцевальных движений в хороводе. Хоровод воспитывал и вкус. На праздничный хоровод девушки являлись в нарядах, сделанных или украшенных своими руками (ленты, вышивки, бисер и т. д.).

По содержанию, характеру, форме, времени русские хороводы делились на четыре группы: *весенние, летние, осенние, зимние*. *Хороводы бывают сомкнутые (круг) и разомкнутые (линия на линию, змейка и т.д.)*. Хороводы весьма разнообразны в своих построениях большинство хороводов являются круговыми. Часто можно встретить двойной круг-круг в круге. Иногда танцующие образуют два круга рядом, а иногда эти круги как бы переливаются один в другой и движение их образует рисунок «восьмерка». Большие круги и маленькие кружочки – очень распространённая форма построения русского хоровода. Но движение хоровода не ограничивается круговым рисунком. Круг разрывается, образуются новые построения, новые рисунки – зигзаги, линии и т.д.

Хороводы (ю.-рус. карагоды) и хороводные песни, отделившись от обрядов, во многом сохранили тематику, поэтические образы, форму

старинных игр, их мелодику, лад, склад стиха и строчную структуру. Хороводы стали излюбленным видом народных развлечений с конца XVII века.

Хоровод и его южнорусский аналог карагод – это одновременно танец, песня и игра. Исполняются чаще по кругу, взявшись за руки, обычно сопровождаются песней, иногда в виде диалога участников. Хороводы бывают женские и смешанные. В каждом регионе России существуют свои особенности исполнения хороводов – в движениях и переходах. Танцевальные рисунки, фигуры могут быть как женскими и мужскими, так и совместными. Часто в хороводной песне есть действие. Участники хоровода стараются инсценировать содержание песни. В хороводе всегда проявляется чувство единения, товарищества. Его участники, как правило, держатся за руки, иногда – за один палец (мизинец), часто за платок, шаль, пояс, венок.

Хороводы бывают: *орнаментальными (плясовыми); игровыми*. Иногда выделяют, как особую группу хороводов, пляски по кругу.

Орнаментальные (плясовые) хороводы

В орнаментальных хороводах тексты песен, исполняемые во время танца, не содержат конкретного действия, ярко выраженного сюжета, участники хоровода ходят кругом, рядами, заплетают из хороводной цепи различные фигуры-орнаменты. Содержание песен, сопровождающих орнаментальные хороводы, чаще всего связаны с образами русской природы, коллективным трудом, бытом и может быть лирическое, эпическое, драматическое или шуточное. Особо стоят песни, отражающие трудовые процессы: сеяние проса, уборку льна, плетение плетня, изготовление полотна и пр. Песню поют все участники хоровода. Запевала только начинает, задавая тон и устанавливая темп. Участники подхватывают и продолжают петь до конца. Исполнение каждого орнаментального хоровода отличается строгостью форм и малым количеством фигур. Весь хоровод чаще всего состоит из нескольких фигур, которые органично переходят, переливаются, перестраиваются из одной в другую.

Игровые хороводы

В песнях игровых хороводов есть действующие лица, игровой сюжет. Содержание песни разыгрывается в лицах, и исполнители с помощью пляски, мимики, жестов играют различные образы, характеры героев. Темы таких хороводов отражают жизнь и быт народа: трудовые процессы, любовная и сказочная темы и т. д. В отличие от орнаментальных хороводов, в них рисунок проще, нет такого разнообразия танцевальных фигур. С точки зрения композиции эти хороводы строятся по кругу, или линиями, или парами.

Пляски по кругу

Пляски по кругу отличаются от орнаментальных (плясовых) хороводов степенью исполнительского мастерства и относительной независимости пары исполнителей от остальных участников, как, например, в «Польке», «Матане», «Акулинке» или «Тимоне». Содержание песен в большинстве своём шуточное, бытовое или лирическое. Песни поют часто только зрители, стоящие вокруг, а не танцующие, и под аккомпанемент музыкантов. Темпы значительно быстрее, чем в хороводных-плясовых песнях.

Хоровод распространён по всей России, и каждый регион вносит что-то своё, создавая разнообразие в стиле, композиции, характере и манере исполнения. Любая фигура хоровода может иметь не одно-единственное, определённое и постоянное назначение. Не меняя построения фигуры и рисунка, участники хоровода могли передавать различное содержание, настроение.

Русские традиционные хороводы распределены по времени года и праздничным дням. Сельские начинаются с Пасхи и продолжаются до рабочей поры; другие появляются с Обжинок и оканчиваются при наступлении зимы.

Танок

Танок — древний южнорусский и украинский народный массовый обрядовый танец, с песней и элементами игры. Иногда считают особым видом хоровода. Основной областью распространения танков являются

центральные и южные районы Курской области, северо-запад Белгородской области (бассейн реки Псёл). Понятие «водить танки» соответствует общерусскому понятию «водить хороводы». Знаток южнорусской фольклорной традиции Анна Васильевна Руднева писала: «Танки — это хороводы преимущественно плясового характера с развитыми хореографическими построениями и множеством фигур. Но есть танки с элементами сценического действия — игрового начала».

Особенности танка. Танки сопровождалась пением самих участников, без музыкального сопровождения (карагоды обычно исполнялись под аккомпанемент местных музыкантов). В отличие от карагодов, движения часто линейные («улицами»), друг напротив друга.

Русская пляска

Время появления плясок в России относится к времени существования Антского государства (территория современной Украины). К 500-м годам нашей эры народы, населявшие современную территорию России, уже обладали своим танцевальным искусством.

На привольных лесных полянах, у костров исполняли славяне свои ритуальные, обрядовые и бытовые пляски. Кругом шумели вековые деревья, на вечернем небе всходила огненным шаром луна, люди жили среди природы, были близки к ней, чувствуя ее красоту, величие, могущество. И все это сказывалось на характере древнеславянской хореографии. Не тогда ли возникали широта и величественность жеста, размашистость, певучесть движений.

Пляски или плясовые – это ранние обрядовые, а сейчас – бытовые танцы. Танец представляет собой движения, которые с каждым тактом становятся все более разнообразными, что является характерной особенностью пляски. Пляска – наиболее распространённый и любимый сейчас импровизационный жанр народного танца. В каждом регионе России существует свой, местный тип пляски. Плясовые фигуры – коленца – очень разнообразны. Участники пляски свободно используют их по своему усмотрению. Нет регламентированного передвижения танцоров по плясовому полю: каждый мог занять то место, которое ему хотелось.

Русские народные пляски бывают сольные и массовые. К сольным относятся:

Перепляс (в основном исполняются мужчинами, является танцем-соревнованием). Перепляс – это соревнование в виртуозности движений, в силе, ловкости, выносливости, изобретательности, показ характера исполнителя, демонстрация виртуозности исполнения движений – колен. Его исполнение носит импровизационный характер. В переплясе соревнуются не только мужчина с мужчиной или женщина с женщиной, но и мужчина с женщиной или целые группы танцоров. Перепляс исполняется под стандартные народные мелодии или под частушки. Переплясывая, один из плясунов показывал одно движение или их комбинацию, соперник должен был их в точности повторить. Затем показывал свои. С каждым выходом движения усложнялись. Иногда в переплясе были другие правила: соревнующиеся попеременно показывали свои движения, при этом нельзя было повторять предыдущие. Проигрывал тот, у кого первого заканчивался набор «выкрутасов». Порой танцевали одновременно «до упаду» — кто первый упадет от усталости. Самые известные пляски в России: Русского (на задор), Бешеная, Голубец, Барыня, Камаринская, Трепака, Бычок, Кружка, Топтуша (топотуша), Семечка, Матаня, Ломание и другие малоизвестные.

Парные пляски (исполняются мужчиной и женщиной, или супругами на второй день свадьбы). Характерные черты: импровизационные моменты, яркая мимика, большая выразительность.

Импровизационно-изобразительные пляски (одиочные, обычно исполняется девушкой, требуют богатой творческой фантазии. Это выражение внутренних чувств девушки. Мужчины этот танец не исполняют).

Момент импровизации, свойственный всем видам народного танца, не носит характера полной импровизации. Импровизация подчинена определенным канонам, отражающим характер движения танца.

К массовым пляскам относятся:

Пляски-игры. Они являются древнейшим видом русских народных плясок. В них отображаются трудовые процессы. Параллельно с темой труда развивается и тема любви. Пример: «А мы просо сеяли, сеяли», «Ленок» (о сеянии, сборе, треплении льна), «Яр Хмель». Вышеперечисленные пляски потеряли свое первоначальное значение и превратились в обычные бытовые танцы.

Эти, и ещё многие другие виды плясок оказали большое влияние на формирование сценического танца. В России до начала 18-го века народная пляска повсюду сохраняла свой основной рисунок, отличаясь лишь манерой исполнения.

Эстетические установки русской народной пляски явились основой для создания русского национального танцевального искусства. Эти установки сводятся к 5-ти основным положениям:

1. Наличие содержания.
2. Реалистическая форма его отображения.
3. Индивидуальность исполнения.
4. Выразительность исполнения.
5. Высокая техника пляски.

Это те установки, на которых строилась и развивалась русская национальная танцевальная культура, то, что впоследствии стало основой русского классического балетного танца.

Русская кадриль

Кадриль – наиболее молодой вид русского танца, основой которому послужила классическая французская кадриль. Она встречается на всей территории России, за исключением некоторых мест русско-украинского пограничья. Танец появился в России в начале XVIII века, в эпоху преобразований Петра I. После указа о введении ассамблей (1718) бальная кадриль постепенно была подхвачена и недворянским сословием. Знакомство с кадрилию происходило на основе рассказа крепостных слуг и различных служащих людей, которые, увидев исполнение танца аристократами, повторяли запомнившиеся им фигуры, переделывая их на

свой лад. Жители различных российских сёл и городов познакомились с кадрилию на торговых ярмарках, танец быстро стал популярен.

Войдя в народный быт, кадрили сильно видоизменилась, многие движения создавались заново. Мелодия и манера исполнения приобрели национальный колорит. Появилось множество вариантов танца: четвёрка, шестёрка, семёрка, восьмёрка, кадрили, ланце и т. д.

Из огромного множества кадрили по форме композиционного построения можно выделить три группы: квадратные (угловые), линейные (двухрядные) и круговые.

Квадратная кадрили – исполняется четырьмя парами, стоящими квадратом. Передвижения и переходы осуществляются исключительно путем обмена местами по диагонали.

Линейная кадрили. Участниками танца являются 2 или 16 пар, которые расположены по линии, в шахматном порядке.

Круговая кадрили – участвовать могут 4, 6, 8 пар, которые располагаются по кругу, и движение идет как по часовой, так и против часовой стрелки.

Русская кадрили как по манере исполнения, так и по своим фигурам значительно отличается от своего первоисточника — бальной кадрили. В русской кадрили от 3 до 14 фигур. Название одних из них чётко соответствует содержанию («знакомство», «девки нарасхват», «петухи»), названия других происходят от места бытования кадрили («клинская», «шуйская», «похвистневская», «давидковская»). Появились и фигуры, заимствованные из пляски и перепляса («перепляс», «барыня», «камаринская», «топотуха с переплясом»), а также из других бальных танцев («вальс» и «полька»). Разнообразный рисунок русской кадрили состоит из таких элементов, как «корзиночка», «воротца», «звёздочка», «гребёнка», «круг».

Русский танец, имея общую пластическую и содержательную основу, удивительно разнообразен. В общерусской хореографической традиции выделяется несколько оригинальных региональных исполнительских стилей, которые отличаются танцевальной лексикой, манерой исполнения

и жанрово-репертуарным составом. Именно это своеобразие различных регионов и составляет богатство русского традиционного танца.

БЕЛОРУССКОЕ НАРОДНОЕ ТАНЦЕВАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Сегодня исследователи склонны рассматривать народный танец и песню как древнейшие виды искусства. Они всегда были самым тесным образом завязаны с жизнью народа. И у белорусов древние обряды, ритуалы, торжества и праздники календарного года (Каляды, весенний цикл празднеств, Купала), празднование начала и окончания сельскохозяйственных работ (зажинки, дожинки), семейно-бытовая обрядность (свадьба, родины) всегда, сопровождались песнями, играми, хороводами, плясками. В танце в художественной форме проявились ощущение красоты жизни, эмоциональность, темперамент и характер народа. На древней территории Беларуси народное творчество «развивалось в постоянной борьбе с церковью, а иногда и с княжеской властью» которые враждебно относились к фольклору, видя в нем недопустимую политическую сатиру, как, впрочем, и в наши дни. Поэтому «на протяжении столетий представители церкви выступали с суровым и резким обличением «бесовских» народных обычаев», осуждали «плясание, гудение и плескание» на свадьбах у «меньших людей».

В XII в. епископ Кирилл Туровский в своих «Поучениях» выступает против скоморохов, «плясания еже на пиру, на свадьбах и в павечерницах». Скоморохи – бродячие актеры древней Беларуси, впервые упоминаемые летописью в 1068 г., были любимы народом. Поговорка «Всякий пляшет, да не как скоморох» утверждает репутацию скоморохов как умелых исполнителей танцев.

Знаменитый белорусский писатель Я. Купала в пьесе «Паўлінка» ярко показал, как простая белорусская девушка горячо отстаивает свой, народный

танец «Лявоніху», противопоставляя его «модным» танцам шляхтича Адольфа Быковского.

Танцевальное творчество занимает важное место в фольклоре белорусского народа. В нем отражены история народа, его быт и труд. Многообразие форм белорусского хореографического искусства вызывает необходимость классифицировать его по танцевальным жанрам. Каждый танцевальный жанр объединяет танцы, различные по форме и содержанию. Среди них выделяются танцы и пляски, хороводы, игры. Танцы делятся на:

- традиционные популярные танцы, кадрили, польки, бальные (бытовые) танцы, пляски;
- хороводы — на игровые и танцевальные;
- игры — на обрядовые и увеселительные (вечериночные).

Хореографическое творчество с древнейших времен завязано с годовым кругом праздников, торжеств и обрядов, приуроченных к зимнему, весеннему, летнему и осеннему периодам сельскохозяйственных работ. Большое место в фольклорном наследии белорусов занимают семейно-бытовые обряды, праздничные гулянья, которые отличались обилием песен и танцев. Рассмотрим кратко те праздничные обряды, которые в определенной мере завязаны с элементами хореографии.

Первый годовой праздник, особо чтимый крестьянами в прошлом, — «Каляды», проводившийся в конце декабря — начале января (по ст.ст.). На праздничных вечеринках и игрищах молодежь устраивала игры, пела и танцевала. Во время Коляд ходили ряженые с козой, журавлем, медведем. Наиболее распространенным было хождение с козой. И сегодня реконструируют этот праздничный обряд. В Гомельском уезде, по свидетельству Евдокіма Ромáновича Ромáнова — российского и белорусского этнографа, фольклориста, археолога и публициста, наиболее популярными танцами были: «Барынька», «Казачок», «Падушачка», «Мяцеліца», «Гусачок», «Лучыніца», «Журавель», «Касар», «Чыжык».

К праздникам и мероприятиям были приурочены разные игры. Некоторые из них («Жаніцьба Цярэшкі») проводились только в колядные вечера. Они содержали театрализованное действие, диалоги, песни, танцы. Известны также игры «Яшчур», «Зязюля», «Халімон», «Чорт», «Бахар». Интересно описание танца, исполнявшегося на Каляды в XIX в.: «На

игрище собираются преимущественно паробки, хлопцы и девки в корчму, где при звуках неистово пиликающей скрипки молодежь оттопывает свои, самые незатейливые, танцы, в которых хлопец выказывает всю свою размашистость и удаль вскидыванием ног; ангажированная же более скромно, под такт, с ноги на ногу то поднимается, то опускается, как утка» и. Исполнение этого эмоционального по характеру танца представляло определенные технические трудности. В его содержании раскрывались образы целомудренной девушки и удалого деревенского парня. Трудно отнести этот танец к какому-либо определенному жанру, но автор описания был склонен видеть в нем сходные черты с «Весялухай».

Точную и выверенную этнографическую реконструкцию подобных праздничных обрядов реализует в Беларуси Средневековый Театр «Плутовской Театр ДиГриза». У театра много гастролей в Европе.

Танец «Шастак», как утверждал Е. Р. Романов, был распространен в Беларуси повсеместно и исполнялся как праздничный хоровод на Каляды. Е. Р. Романов дает описание этого танца вместе с мелодией и текстом песни, под которую его танцевали: «И коло кружится быстро. Затем опять поется медленно, причем коло только ходит и т. д.». Павел Васильевич Шейн – (русский этнограф, лингвист, фольклорист, знаток быта и говоров Северо-Западного края) также приводит колядный «Карагод», записанный в селе Новоселки Игуменского уезда Минской губернии. «Карагод» этот имел простое построение – общий круг, и исполнялся на музыку и припевы «Шастака». Имел в виду танец «Шастак» и А. Пцелко в рассказе «Пилипово веселье»: «Мирон первый «пустился в пляс».

В некоторых местностях праздничный народный танец «Шастак» относится к детским хороводным играм, о чем свидетельствует включение его описания в сборник «Детские игры» Л. Чернявской: «Девушки становятся в круг, держась за руки; одна из девушек выходит в середину круга, прохаживается и поет. Пропев это, она, а за ней и все девушки поют эту песню опять сначала. Как можно скорее девушка, которая ходила по середине круга, начинает перекручиваться через руку с теми, которые стоят в кругу. Когда она перекрутится со всеми, на ее место идет другая и

снова поет». К. Я. Голейзовский сопоставляет белорусский праздничный «Шастак» с российским танцем «Шестерка»: «Большое сходство с русской «Шестеркой» имеет белорусский «Шостак»; разница заключается главным образом в смене, количестве и расположении фигур».

С большим торжеством отмечался в Беларуси цикл весенних праздников. Открывался он обрядом «гукання» – призыва весны. Весенние праздники и обряды сопровождались красочными хороводными играми, плясками и танцами. Весенний цикл включал в себя:

- «Юр'я» (по новому григорианскому календарю это торжество принято отмечать 23 апреля) «вялікдзень» с волочебным обрядом;
- «радуніцу» (вторник после пасхальной недели), когда «да абеду пашуць, па абедзе плачуць, а вечарам скачуць»;
- «сёмуху» – (отмечается он на 50-й день после Пасхи) троицу и «русальную» неделю, когда девушки танцевали и пели вокруг березы, вили и развивали венки. В песне пелось: «Завіўшы вянок, пайшлі ў танок». На троицу заканчивался сезон весенних хороводов, среди которых наиболее известны «А мы проса сеялі», «Старац», «Страла», «Утушка», игры «Гарэльш», «Журавель» и др.

Среди летних праздников и обрядов самый интересный у белорусов и других славянских народов – «Купалле» (праздновался в ночь с 23 на 24 июня). В купальских игрищах воплотилось поэтическое творчество народа, его любовь к природе, к песне, танцам, хороводам.

Обряды Купалы составляли своеобразное театральное действо, насыщенное музыкальным и танцевальным праздничным фольклором. Этнографическую оценку Купалы мы находим у Петра Алексеевича Бессонова (историка, этнографа): «Праздник имеет свои обряды, свои характерные торжества и игры, а вместе с тем свой собственный, преимущественный круг песен. Здесь собрано все, что только есть для белорусских крестьян самого праздничного, таинственного, увлекательного, ликующего и игривого в течение целого лета».

Некоторые театральные труппы и этнографические сообщества в Беларуси реконструируют сегодня традиционные праздничные обряды.

Вот, например, интересное описание праздника Купалы: во время празднования «все выбирают одного из парней лучшего и одну из девушек лучшую и ставят их царем и царицей начинаемых танцев; становятся все попарно, поют купальные песни и под звуки их танцуют. Главный купалиш и главная купалка распоряжаются танцами».

Купальная ночь. В первой половине XIX в. в Новогрудском уезде молодежь исполняла в купальскую ночь пляску «Коркодон»; «Выходят из деревни в поле, обыкновенно, лишь девицы и взрослые юноши; раскладывают огонь и проводят целую ночь в плясках и гадании. Это, как можно полагать, есть память праздника со времен язычества... Собранный на одном месте народ... забавлялся разными играми, проводил большую часть ночи и дня в плясках и пиршествах: пляску эту называли вообще «Коркодон».

Из других летних праздников следует назвать «Зажынкi» и «Дажынкi», которыми отмечались начало и окончание уборки хлеба. Хлеб, источник жизни, определял благосостояние крестьянина; с урожаем он связывал надежду на сытый, обеспеченный год, поэтому празднества проходили с особой торжественностью. Когда уходили с поля, плясали и пели песни. Хозяева, слышав праздничные песни жниц, выходили из хаты навстречу с хлебом и солью. «Девушка, поклонившись хозяину, кладет у ног его дожиночный сноп, а венок передает ему в руки... После этого начинается угощение, песни, музыка и пляска — танцуют польки, вальсы...». П. М. Шпилевский также отмечает, что на дожинках после ужина начинались праздничные танцы. Плясали «Талакуху», «Жураўля», «Мяцеліцу», «Скакуху». Особый интерес вызывает «Талакуха». Несомненно, что своими корнями этот танец уходит в далекое прошлое. По-видимому, он должен был изображать «талаку» (форма коллективного труда). Известно, что некоторые тяжелые крестьянские работы одной семье были не под силу. И тут на помощь приходили соседи, родственники, которые «талакой» быстро справлялись с работой. После окончания ее хозяин обычно устраивал для «талачанцаў» общий ужин. Так бывало и на дожинках. После ужина, свидетельствует Шпилевский, «девицы и

молодицы выходят во двор, где, упросив музыку играть, начинают плясать народные местные пляски. Любимые пляски во время дожинок разнообразны, но особенно часто повторяются: талакуха, журавель, мяцеліца и скакуха. Все они более или менее похожи одна на одну. Одна талакуха несколько отличается от прочих плясок. Особенность ее та, что сначала впереди вертится богиня, а прочие девицы стоят полукругом, топают ногами и подпрыгивают, не сходя со своего места и размахивая платками... потом все девицы догоняют богиню и, окружив ее, кланяются ей, а она, сидя на земле, поет. После этого девицы садятся все вместе возле богини».

Народная хореография занимала видное место и в семейно-бытовых обрядах. «Часто все виды народного искусства сливались в единый поток, – пишет Бронислав Сильвестрович Смольский (белорусский музыковед), – чтобы усилить и обогатить обрядность, внести в нее театральные элементы. Эта характерная черта, свойственная белорусскому народному творчеству, ярко проявилась в свадебном обряде, который отличался обилием песен, танцев, диалогов, сложной сменой разнохарактерных сцен, большим количеством участников». Свадьба проходила как подлинное театрализованное представление, в котором заранее обусловлены различные этапы. Ведущими на свадьбах были специальный свадебный ведущий «маршалок», а в древности – скоморохи.

В записях этнографов можно найти сведения о танцах, исполнявшихся на свадьбах в Минской, Могилевской и Витебской губерниях: в с. Семежево Слуцкого уезда Минской губернии, например, плясали «Барыню», «Польку», чаще всего «Казака», в Горецком уезде Могилевской губернии – танец «Верабей». Митрофан Викторович Довнар-Запольский (историк, этнограф, фольклорист, экономист, основоположник белорусской национальной историографии) называет много танцев, но чаще танцевали «Казачка», «Лявоніху». А «в последнее время» (80-е гг. XIX в.), фиксирует этнограф, в деревню стали проникать городские танцы: кадрили, «нечто похожее на польку» и проч. «Во время пляски бабы поют краткие, ухарские песни». На свадьбах плясали также «Мяцеліцу»,

«Чыжыка», «Трасутку», польки типа «скакухі» с припевками, кадрили и др. Интересны импровизированные танцы каравайниц во время печения свадебного каравая. В Лидском уезде Виленской губернии, по сообщению П. В. Шейна, «когда каравай замесят, то две девки берутся за руки накрест через квашню и пляшут около нее...».

В свободные вечера крестьяне часто собирались в корчме, где отдыхали после тяжелого трудового дня. Молодежь приходила в корчму повеселиться, потанцевать, пожилые люди – побеседовать. Нанимали музыканта – дударя. Танцевали то одни девушки, то девушки вместе с парнями. «Если случится наблюдать совместные танцы мужчин с женщинами, то у нашего простолюдина, «у прастаці...» они кажутся гораздо целомудреннее, чем танцы в других слоях общества. Так, мужчина не берет здесь женщину за талию; женщина не кладет руки на плечо мужчины; те и другие держатся скромно за руки, а при турах поддерживают под локти друг друга, но когда женщины танцуют особняком, то пары держатся низко за талию, или за середину рукава, а иногда обняв шею соседа». На игрищах наиболее распространены были танцы «Казачок», «Мяцеліца», «Лявоніха», «Падушачка», «Таўкачыкі», «отличающиеся большим оживлением. А пока молодежь танцует, старики притопывают в такт ногами да подпевают вполголоса. Музыканты также не забывают своего дела и лихо выводят плясовую на своих инструментах». Местом встреч и сближения молодежи служили также веселые праздничные «кірмашы» и «фэсты» – годовые ярмарки и храмовые праздники. В Борисовском уезде Минской губернии «...на кирмаши являются доморощенные музыканты, большею частью со скрипками, а в последнее время с гармониками, под музыку которых молодежь отплясывает местные танцы: крутуху, бычка, барыню, лявоніху, мятелицу, а в последнее время и «кадрилю», позаимствованную от местной мелкой шляхты... Главное достоинство во всех упомянутых танцах заключается в плавности движений танцующих, так как особых замысловатых фигур не полагается. Парни показывают свою удаль сильным притопыванием каблуков в такт музыканта, ломанием шапки набекрень, размахиванием

руками, присвистом и пением...». Многие народные танцы возникли на основе богатого песенного и песенно-игрового фольклора. Такие танцы, хороводы, игры, сохранившиеся в народе до нашего времени, имеют общее название с песнями, под которые они исполнялись: «Лянок» «Мяцеліца», «Таўкачыкі», «Мікіта», «Шастак», «Падушачка», «Лявоніха», «Бульба» и др. Слова песни помогали раскрыть содержание и характер танца. П. В. Шейн, указывая на различные песенные жанры, выделял среди «разгульных» песен «плясовые», а среди последних — «характерные, сопровождаемые выделяванием разных фигур (напоминающих несколько последнюю фигуру кадрили), как, например, «Мяцеліца», «Падушачка»... и разного рода припевки (в некоторых местах – скакухи, скакушки, плясухи, плясушки и пр.)». О близости, слитности песни и народного танца свидетельствуют детские песни, сопровождающие пляску и имеющие общее с ней название.

Танцую их, «сплетаются руками, располагаясь в кружок, кружатся, притопывая ногами...». Основой синтеза песни и танца всегда служило слияние содержания песни и танца, порождавшее театрализованное действие. Этот принцип широко используется как профессиональными, так и самодеятельными вокально-хореографическими коллективами в постановках современных танцев: танец сопровождается хором и оркестром, иногда участники хора включаются в танец, в него вводятся игровые, театрализованные элементы, световое оформление, декорация. Здесь налицо слияние воедино многих видов искусства – синкретизм, свойственный народному творчеству. Это – дальнейшее развитие вековых традиций народного искусства, берущих свое начало в древних обрядах, хороводных танцах и играх.

С древних времен известно музыкальное сопровождение обрядов, игр, праздников. Эмоциональная танцевальная народная музыка наложила свой отпечаток на характер исполнения белорусского танца. Белорусская народная танцевальная музыка по своей мелодике красочна и вместе с тем проста. Издавна в Беларуси танцы и реже песни

сопровождались игрой на таких народных инструментах, как дуда, скрипка, цимбалы, бубен.

Своеобразие танцев разных народов тонко подметил Н. В. Гоголь: «Посмотрите, народные танцы являются в разных углах мира: испанец пляшет не так, как швейцарец, шотландец, как теньеровский немец, русский не так, как француз, как азиат. Даже в провинциях одного и того же государства изменяется танец. Северный русс не так пляшет, как малороссиянин, как славянин южный, как поляк, как финн: у одного танец говорящий – у другого бесчувственный; у одного бешеный, разгульный — у другого спокойный; у одного напряженный, тяжелый – у другого легкий, воздушный. Откуда родилось такое разнообразие танцев? Оно родилось из характера народа, его жизни и образа занятий. Народ, прошедший горделивую и бранную жизнь, выражает ту же гордость в своем танце; у народа беспечного и вольного та же безграничная воля и поэтическое самозабвение отражается в танцах; народ климата пламенного оставил в своем национальном танце ту же негу, страсть и ревность».

В белорусском танце может быть обнаружено общее с танцами других народов, в первую очередь с русским и украинским, и это не нарушает его этнического своеобразия. «Невозможно представить себе культуру какого бы то ни было народа, которая складывалась и на протяжении своей истории развивалась изолированно, вне взаимосвязей, а значит, и вне взаимодействий культур соседних и нередко даже географически отдаленных народов. В таком именно смысле самобытной культуры не существует».

Искусство танца постоянно развивается. Движения танца, переходившие из поколения в поколение, с изменением социально-бытовых условий жизни народа нередко видоизменяются и усложняются, приобретая новый характер исполнения. Движения, заимствованные из танцев других народов, сливаются с доминирующим национальным стилем и расширяют выразительные возможности хореографической лексики. Примером этого могут служить разнообразные белорусские польки, перекликающиеся с польками (подскоками, притопами) литовскими,

латышскими, молдавскими и чешскими (по мнению некоторых исследователей, Чехия и Словакия – родина этого танца). Или возьмем такие характерные для белорусского танца элементы движения, как «па-де-баск», «голубец», «подбивки», «крутка», «притоп», «галоп», «припадание», «ковырялочка», «дробушечки», или «дробники». Все они тесно завязаны с элементами движений балтийского и украинского народных танцев и даже имеют общие с ними названия, но колорит и национальная форма их выражения различны. Это усложняет работу балетмейстера-постановщика, обязывает его изучать историю народа и особенности его танцевального искусства. Некоторые балетмейстеры считают, что «дробь», «подбивки», «переборы по шестой позиции», «ритмические выбивания» — не белорусские элементы движения. Однако этнографические записи свидетельствуют об обратном: такие элементы движений весьма характерны для белорусских танцев. Об этом пишет, например, Александр Романович Пщёлко (писатель, этнограф, фольклорист). Принадлежность этих движений белорусскому танцу подтверждает и П. Бессонов: «Баба, молодуха, как заведет свою «Скакуху», как зачнет набирать свои песничоротышки тысячью зерен, как закидает ими вправо, влево, вокруг, заметет звуками и огоньками взоров, замашет «хусткой», засеменит «чаравичками», завертится юлою, — это вьет вихорь на перекрестке. Подобное кое-где у великорусских женщин, в приговорах и прибаутках: но им далеко до Белорусских».

Таким образом, истоки белорусского танца восходят к древнеславянским игрищам, из элементов которых в период формирования белорусской народности образовались различные народные пляски (многие танцы до сих пор исполняются в синтезе с игрой и песней). Белорусские танцы разнообразны по тематическому содержанию и формам. Они насчитывают около сотни названий и отражают многие стороны жизни народа, богаты по композиционному рисунку и танцевальным ритмам, жизнерадостны по настроению. Преобладающий музыкальный размер – двудольный, построение танцующих – парно-массовое, сольные танцы встречаются сравнительно редко. Основу белорусской танцевальной

лексики составляют мелкие партерные движения (перемещающийся шаг, па-де-баск, галоп, притоп и др.); женский танец существенно не отличается от мужского, исключение составляют лишь присядки и большие прыжки, исполняющиеся только мужчинами. Наиболее популярные белорусские танцы: «Лявониха», «Метелица», «Юрочка», «Крыжачок», «Микита», «Толкачики», хоровод «Подушечка», местные варианты польки, кадрили и др.

Черты общности хореографического искусства народов проявляются в одинаковых или близких названиях некоторых танцев, в сходных рисунках и движениях.

Так, танец «Галубец» с таким же названием известен русским;

- «Юрочка» – украинцам («Гарненька молодичка»);
- «Лянок» – зафиксирован в Калининской области как русский народный танец;
- «Таўкачыкі» – известны эстонцам («Пульга-танец») и карелам («Ристу-пяре», т. е. лучинки накрест);
- «Журавель» распространен у всех славянских народов;
- «Мяцеліца» – у русских и украинцев;
- «Млынок» – у латышей («Судмалиняс») и литовцев («Малунелис»);
- «Мікіта» – у литовцев с аналогичным названием и украинцев («Микола»);
- «Чобаты» или «Шаўцы» – у литовцев («Шячус») и украинцев («Шевчик»);
- «Козачка» – у литовцев («Ожялис»);
- «Касары» – у литовцев («Ручугай») и молдаван («Коаса»);
- «Казачок» – у русских и украинцев;
- «Зайчик» – у русских и литовцев;
- «Падушачка» – у русских и литовцев и т. д.

Необходимо отыскивать и собирать еще не забытые материалы по национальной хореографии, изучение которых позволит балетмейстерам

сохранять и приумножать богатство белорусского танцевального искусства.

Отличительной особенностью белорусских народных танцев является их жизнерадостный характер. Белорусские народные танцы часто вдохновляли профессиональных композиторов. Мелодии танцев использовались в симфониях, операх, становились основой самостоятельных произведений. Наиболее известны «Белорусские танцы», созданные И. Жиновичем.

В настоящее время белорусский народный танец представлен профессиональными танцевальными коллективами, самые известные из которых – Государственный ансамбль танца Беларуси, белорусский государственный академический заслуженный хореографический ансамбль. «Хорошки», ансамбль танца, музыки и песни «Белые росы», ансамбль танца, музыки и песни «Талака».

ТЕМА 2. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО XVII И ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВВ.

Русский балетный театр возник во 2-й половине XVII века. Этот театр принадлежал правящим классам, и в очень незначительной степени испытывал влияние народного танцевального искусства. В XVII веке еще интенсивнее протекал процесс экономического, политического и культурного подъема России, как могучей многонациональной державы. Расширились международные отношения страны, росли ее международные связи с зарубежными государствами. Русские дипломаты и купцы, бывая за границей, посещали театры и охотно ходили на балетные спектакли – там не приходилось с трудом разбирать иноземную речь. Да и балет того времени – детище не только хореографа, но и театральных механиков. Фантастические персонажи выезжали на диковинных колесницах, с непостижимой скоростью менялись декорации, одни герои проваливались сквозь землю, другие слетали с небес.

Начало периодическим показам балетных спектаклей положил «Балет об Орфее и Эвридике», представленный 8 февраля 1673 в

подмосковном селе Преображенском для царя Алексея Михайловича, членов его семьи и придворных. Это был первый балетный спектакль на сцене русского театра. Балет того времени включал в себя: Танец, Пантомиму, Сценическую речь, Пение.

Именно там, подмосковном селе Преображенском, в 1672 году по указу царя Алексея Михайловича была возведена «комедийная хоромина» – придворный театр. Он представлял собой богато убранную палату. Её стены были обиты дорогим сукном, часть помещения выполняла функцию сцены и была отгорожена завесой.

В то время прошло менее ста лет со дня показа в Париже легендарной **«Цирцеи или Комедийного балета королевы»**, которую называют первым в истории балетным спектаклем. Балет поставил в Париже (1581 г.) Бальтазарини по поручению любительницы искусства Екатерины Медичи. Это был своеобразный эталон, по образцу которого стали осуществляться балетные спектакли.

Создатели аналогичного представления в России, конечно, не застали «Цирцею», однако вполне могли быть знакомы с её описанием. Постановщиком «Балета об Орфее и Эвридике» стал Никола Лима, который приехал в Россию из Франции как офицер инженерных войск. Для человека его круга обязательным было изучение танцев. Лима очень хорошо разбирался в них. Это позволило ему стать хореографом, педагогом и ведущим танцовщиком зарождающегося балетного театра в России.

Сюжет балета был очень популярен в 17 веке, он повествовал о певце, спустившемся в подземное царство, чтобы вернуть к жизни любимую супругу. В качестве предполагаемого автора музыки называется Генрих Шютц – крупный немецкий композитор той эпохи. Ноты, к сожалению, утеряны.

В первом русском танцевальном спектакле партию Орфея исполнил сам Никола Лима. В остальных ролях выступили его ученики — ими были дети мещанского происхождения. В те годы все партии в балетах исполняли мужчины. Представление в «комедийной хоромине» не стало

исключением. Но вполне вероятно, что в нём и не было значительных женских образов. Какое место занимала в сюжете сама Эвридика – неизвестно. Не исключено, что она могла погибнуть до начала действия, а в спектакле присутствовала лишь её тень.

О балете сохранились только обрывочные сведения. Вначале главный герой пел приветственную арию, восхвалявшую царя. Затем следовал необычный номер: Орфей танцевал с двумя... пирамидами. Возможно, создатели спектакля хотели выразить мысль, что игра Орфея заставляла двигаться даже камни. В спектакле хореографические номера сочетались с разговорными диалогами и пением. Танцы состояли из замысловатых шагов, остановок в эффектных позах, элегантных поклонов. Костюмы исполнителей были роскошными, со множеством украшений.

В 1676 году, когда умер царь Алексей Михайлович, театральные представления прекратились. Сама же «комедийная хоромина» была закрыта, затем разобрана. Новые сведения о балетном театре в России относятся уже к более поздним эпохам. Однако сам факт постановки хореографического спектакля в столь далёкие годы очень важен. Он стал отправной точкой для развития нового вида искусства в России.

Театральные представления возобновились по распоряжению Петра I. Пётр I считал театр эффективным средством общественного воспитания. С юных лет проявляя интерес к наукам и заграничному образу жизни, Пётр первым из русских царей совершил длительное путешествие в страны Западной Европы. Будучи в Амстердаме, он впервые увидел балет Жана Батиста Люлли «Триумф Амура». Царь находил, что в большом городе зрелища полезны. Если театр царя Алексея Михайловича преследовал политические цели, но ориентировался на очень ограниченный круг придворных, то петровский театр должен был вести политическую пропаганду в широких слоях городского населения.

В 1702 году по приглашению царя в Россию приехала одна из лучших немецких трупп того времени в количестве восьми человек, возглавляемая актером Иоганном Кунстом. Согласно заключённому договору, Кунст обязывался верно служить его царскому величеству.

Временно под спектакли был приспособлен большой зал в Лефортовом доме в Немецкой слободе.

Когда решили все вопросы, касающиеся помещения, то добрались, наконец, до «комедийных писем», то есть пьес, которые в Посольском приказе «переводили с поспешением». И здесь возник вопрос: на каком языке их будут «отправлять»? «Надобно, конечно, на русском», но ведь за месяц и даже за два не выучишься по-русски! Тогда-то и родилась идея – уже не новая и испробованная во времена Алексея Михайловича – отдать к «начальному комедианту» Кунсту «из русских робят, каких чинов сыщутся, в ученики десять человек, к тому делу удобных».

Отобрали девятнадцать человек «из подьячих и из посадских людей», из Ратуши, из Монастырского и Сибирского приказов, из Номерной таможни и из купецких людей. В конце октября «сказан им его Великого государя указ, чтоб они комедиям учились в Немецкой слободе у комедианта Ягана Куншта и были б ему в том учении послушны».

Первый спектакль состоялся 16 декабря, давали комедию «русскую и немецкую» – «О крепости Грубетона, в ней же первая персона Александр Македонский». И сам спектакль, и атмосфера вокруг него совершенно согласовывались со вкусами Петра. Действительно, часто в публичном месте, где появлялся царь, возникала атмосфера таверны: он любил, чтоб былолюдно, шумно, чтобы женщины разделяли общество мужчин, громко смеялись, непринужденно общались и раскованно, а то и разнузданно шутили. Так было и в Лефортовой палате: зрители представляли собой пестрое смешение родовитых и «безродных выскочек», сановных, титулованных и торговых людей и купцов; старая русская знать мешалась с иноземными военными и мастеровыми; они непринужденно обращались друг к другу и к окружающим; женщины сидели рядом с мужчинами. А в самой комедии было много грома, пушечных выстрелов, пальбы. Окрыленный первыми победами Петр хотел их шумно отпраздновать – Кунст в этом отношении вполне угодил ему. Очень польстило царю и сравнение его с Александром Македонским.

Для полного удовольствия присутствующих в спектакле было много музыки. В представлении участвовал довольно большой оркестр, состоящий из музыкантов, приехавших в Россию как раз в 1702 году: семеро прибыли из Гамбурга; шестеро гобоистов - из Берлина; четырех музыкантов специально прислал из Польши князь Огинский; «из голландской земли» вступили в русскую службу музыканты Яков Коккий с сыновьями Янусом и Карлом, служивший еще и танцмейстером. Все они были заняты в театре. Зрители ушли вполне довольные спектаклем, но главное – сам царь.

Устроитель комедии Кунст остался представлением неудовлетворен: его не устраивало помещение Лефортовой палаты – на ее сцене многое оказывалось невозможным.

В марте 1703 года достроили настоящее театральное здание – «комедийную храмину» на Красной площади «за две сажени триумфальных светлиц, против прежнего размеру со умалением, длинником восемнадцать и поперечником десять саженьей» (36 x 20 м).

А около театрального дома приказано было сделать несколько изб «с малыми сенцы для приезду желающим действия комедийного смотреть» и к самой храмине пристроить «две избы трех сажень, потому что в зимнее время комедиантам в платье убираться негде».

Внутри комедийной храмины устроили «театрум, хоры, чуланы и нижние места». А для того, чтобы мы могли представить себе внутренний вид этого театра, обратимся к князю Антиоху Дмитриевичу Кантемиру (русский поэт-сатирик и дипломат, деятель раннего русского Просвещения). Именно он первым постарался объяснить устройство зрительного зала: *«Палата та, где играют оперы, разделена на три части. Вошедши дверьми, к передней стене сделан феатр, или место, на котором изображатели представляют свои действия. Около прочих трех стен кругом сделаны в несколько рядов чуланчики маленькие, из которых смотрят оперу знатнейшие особы. Порожнее место меж феатром и чуланчиками называется партер». Правда, слово «партер» еще не фигурировало в комедийной храмине, а называлось «нижние места» и*

здесь стояли «лавки». «Чуланчики» (это ложи) были «выписаны цветным аспидом» и имели шторы. На «хорах», или балконе, также находились «смотрительные места».

Однако Иоганну Кунсту не пришлось «действовать» на новом большом театре - в феврале 1703 года он внезапно умер. На его место попросился золотого дела мастер Отто Фюрст (по-русски прозывавшийся Артемий) – «иноземец цесарской земли», давно проживавший в Москве. В 1703 году во главе театра на Красной площади становится новое лицо – проживающий в Немецкой слободе Отто Фюрст. Но и он не сумел справиться с делом.

Прежде всего, Фюрст не проявил нужной заботы о подготовке русских учеников. До наших дней дошел замечательный документ – грамота, которую подал на Фюрста один из русских комедиантов Петр Боков. В этой грамоте-жалобе Боков сообщал, что русские актеры, «выучив комедии... действуют не в твердости» и что происходит это из-за нерадения Фюрста к делу воспитания учеников, из-за того, что «он, немец, их русского поведения не знает».

За весь 1704 год поставлено было всего три комедии. Актеры просили выбрать руководителя театра из их собственной среды и продолжать дело на новых началах, иными словами, хотели освободиться от иностранной опеки. Но Фюрст оставался во главе дела вплоть до 1707 года.

Нужно сказать, что репертуар «театрума» был очень далек от московских зрителей. Он по-прежнему состоял из так называемых «английских комедий», привезенных из Англии в Германию в конце XVI в. странствующими актерами. Пьесы эти представляли крайне беспомощную в драматическом отношении инсценировку рыцарских романов, исторических легенд, сказок, новелл. Сюжеты, герои, их быт были чужды русскому зрителю, которого привлекали в театр, главным образом, сопровождавшие спектакли музыка, сценические эффекты, шутовские проделки и прибаутки «издевочного слуги» (шут, «дурацкая персона»). Из репертуара театра Кунста – Фюрста сохранились пьесы: «О Дон-Яне и

Дон-Педре» - одна из многочисленных обработок сюжета о Дон-Жуане, «О крепости Грубстона, в ней же первая персона Александр Македонский», «Честный изменник, или Фридерико фон Поплей и Алоизия, супруга его», «Два завоеванные города, в ней же первая персона Юлий Цезарь», «Принц Пикельгеринг, или Жоделетт, самый свой тюрьмовый заключник» - переделка комедии Тома Корнеля, восходящая, в свою очередь, к одной из комедий Кальдерона, «О докторе битом» – переделка пьесы Мольера «Лекарь поневоле».

Зимой 1704 года русские актеры «театрума» на Красной площади дали первые три спектакля на русском языке. Чтобы увеличить число зрителей, Пётр издал следующий указ: «Комедии на русском и немецком языках действовать в понедельник и в четверг, и при тех комедиях музыкантам на разных инструментах играть... и смотрящим всяких чинов людям... ходить довольно и свободно без всякого опасения, а в те дни ворот городских по Кремлю, по Китай-городу и по Белому городу в ночное время до 9 часов ночи не запирать и с проезжих указанной по верстам пошлины не иметь для того, чтобы смотрящие того действия ездили в комедию охотно». Тем не менее, на спектакли ходило мало народу; иной раз в зал, предназначенный для 450 человек, собиралось лишь 25 зрителей. К 1707 году представления полностью прекратились.

Театр Кунста-Фюрста не оправдал надежд Петра I. По своему содержанию спектакли Кунста были очень далеки от русской действительности и в силу этого не могли объяснить и пропагандировать мероприятия Петра. И вместе с тем, пьесы театра сыграли свою положительную роль. Театр из дворца перекочевал на площадь. Он способствовал появлению на Руси театральных переводчиков и русских артистов. Пьесы, поставленные Кунстом, помогали «обмирщению» драматического искусства. Они знакомили русского зрителя с великими историческими деятелями, такими, как Юлий Цезарь, Александр Македонский, с сюжетами пьес европейских драматургов, в том числе и Мольера, и таким образом выполняли не только развлекательные, но и просветительские задачи.

К 1707 году представления в театре полностью прекратились. Петр к этому времени душой и всеми помыслами был уже в стороне северной – в основанном им городе, которому Первопрестольная уступала постепенно звание столицы. Готовясь к серьезным военным действиям, в 1707 году государь решил укрепить Москву, и прежде всего Кремль и Китай-город. Сооружение оборонительных укреплений он возложил на поручика Василия Дмитриевича Корчмина, которому среди прочих мер предписывалось «от Неглинны до Москвы-реки зделать везде болварки, ров и контрошкарф, и дворы разломать». Неукоснительно выполняя царский указ, Корчмин начал разбирать и комедиальную храмину и «сказал, что, разобрав, велит перевести на печатной двор и на подворье Богоявленского монастыря». Узнав об этом, Петр огорчился и пенял рьяному поручику: «Я слышу, что вы хотите ряды и камедийской двор ломать. Преже времени того не надлежит делать». Работы приостановили, сруб покрыли опять крышею, но «токмо от той разборки многое повредилось», и действовать хоромина уже не могла.

Актеры частью разбрелись, остальные же попали в домашний театр Натальи Алексеевны – любимой сестры Петра I. Царевна Наталья забрала «уборы все комедийные, платье и преспективы», а также «списки со всех переведенных комедий» (тексты пьес) к себе в Преображенское, где старую, сооруженную еще при ее отце Алексее Михайловиче комедийную хоромину она наполнила новой жизнью. Репертуар театра Натальи Алексеевны был очень пестрым, эклектичным. Наряду с переложением житейных сюжетов здесь создавались инсценировки светских авантюрных повестей: «Комедия о прекрасной Мелюзине», «Комедия Олундина», «Комедия Петра златых ключей». Автором нескольких пьес была сама Наталья Алексеевна, все эти пьесы написаны прозой и лишены аллегорических образов.

Существовали еще два театра – в Измайлове во дворце вдовствующей царицы Прасковьи Федоровны и в Москве при дворе царевны Елизаветы Петровны. Об этих театрах и их репертуаре сохранилось мало сведений. Однако известно, что с театром Елизаветы

Петровны связана одна из лучших пьес того времени – «Комедия о графе Фарсоне». Ее начало перекликается с рукописными повестями Петровской эпохи. Молодой француз, граф Фарсон просит родителей отпустить его «во иностранные государства погуляти. И тамо чужестранных извычай познати». В дальнейшем сюжет «комедии» становится очень близким к пьесам театра Кунста, где любовная интрига часто завершалась драматической развязкой. Граф Фарсон прибывает в Португалию. Его заметила и полюбила португальская королева. Успехи графа Фарсона вызвали зависть сенаторов, которым удалось убить опасного для них фаворита. Разгневанная королева казнит сенаторов, а себя закалывает шпагой.

Однако, театрам этим было суждено существовать совсем недолго, в 1708 году государь приказал всем родовитым и служилым москвичам оставить старую столицу насовсем и переехать в новую, в пустынный, холодный и болотистый Санкт-Питер-Бурх. В 1711 году в Петербурге начинают действовать четыре частные школы. «Обучали в них языкам, элементам арифметики, танцам и „пристойному обхождению». В 1712 году Санкт-Петербург объявляется русской столицей.

Во время заграничных путешествий Петр I (ему было 25 лет) интересовался танцевальным искусством, отыскивал учителей, поощрял интерес приближенных к светским увеселениям и пляскам, сам не раз с увлечением танцевал на придворных праздниках и гуляниях. Он всячески старался внушить дворянству интерес к общественной жизни, вывести женщин из теремов, познакомить с достижениями западной культуры. Скучать Петру не давал его любимец, женевец Франц Яковлевич Лефорт – по характеристике историка, «неутомимый кавалер в танцевальной зале, неизменный товарищ за бутылкой, мастер веселить и веселиться, устроить пир на славу с музыкой, с дамами и танцами...».

26 ноября 1718 года генерал-полицмейстер Девиер объявил волю Петра I об учреждении ассамблей. Большинство историков считают, что идею проведения ассамблей Петр I привез из Франции в 1717 году, однако, сохранились подтверждения того, что уже в 1714 году состоялись первые

специально организованные увеселительные мероприятия. В целом, термин «ассамблея» охватывает самый широкий круг развлечений петровской эпохи: летом ассамблеи проводились в Летнем саду на открытом воздухе, а зимние ассамблеи устраивались в домах именитых сановников. Многие исследователи совершенно справедливо считают ассамблеи первыми русскими балами, на которые являлись одетыми по последней моде, где совершенствовались в танцах и изысканных манерах. Но ассамблеи были не только местом развлечений, они помогали в борьбе с косным патриархальным бытом, способствовали формированию нового вкуса, интереса к общественной жизни. Правила поведения на ассамблеях регламентировались самим царем. Они должны были строго соблюдаться не только хозяевами, в чьем доме устраивался вечер, но и всеми посетителями вне зависимости от чина и знатности.

Правила поведения на ассамблеях были составлены очень подробно: *Ассамблея – слово французское, которое на русском языке одним словом выразить невозможно, обстоятельно сказать вольное, в котором доме собрание или съезд делается не только для забавы, но и для дела; ибо тут можно друг друга видеть и о всякой нужде переговорить, так же слышать, что где делается; притом же и забава. А каким образом оныя ассамблеи отправлять, определяется ниже сего пунктом, покамест в обычай не войдет:*

1. В котором доме имеет ассамблея быть, то надлежит письмом или иным знаком объявить людям, куда вольно всякому придти как мужскому, так и женскому.

2. Ранее пяти или четырех не начинается, а далее десяти по-полудни не продолжается.

3. Хозяин не повинен гостей ни встречать, ни провожать, ни подчивать и ни точию выше писанное не повинен чинить, но хотя и дома не случится оного, нет ничего; но токмо повинен несколько покоев очистить, столы, свечи, питье, употребляемое в жажду, кто просит, игры, на столах употребляемые.

4. Часы не определяются, в котором быть, но кто в котором хочет, лишь бы не ранее и не позже положенного времени; также тут быть кто сколько хочет и отъезжать волен когда хочет.

5. Во время бытия в ассамблее вольно сидеть, ходить, играть и в том никто другому прешкодить и унимать; также церемонии делать вставаньем, провожаньем и прочим отнюдь да не дерзает под штрафом Великого орла, но только при приезде и отъезде поклоном почтить должно.

6. Определяется каким чинам на оныя ассамблеи ходить, а именно: с высших чинов до обер-офицеров и дворян, также знатным купцам и начальным мастеровым людям, тоже знатным приказным; тож, разумеется, и о женском поле, их жен и дочерей.

7. Лакеям или служителям в те апартаменты не входить, но быть в сенях или где хозяин определит, также в Австерии (ресторане), когда и в прочих местах будут балы или банкеты, не вольно вышеописанным служителям в те апартаменты входить кроме вышеозначенных мест.

Ассамблеи устраивались три раза в неделю на протяжении всей зимы. О собрании на ассамблеи возвещалось барабанным боем и объявлениями, прибитыми к фонарным столбам. Это вызывало недовольство иностранцев, которые предпочитали, чтобы им присылали особые пригласительные билеты. На ассамблеях все должны были принимать участие в танцах, и тот, кто не умел хорошо танцевать, считался дурно воспитанным. В связи с ассамблеями и вечерами интерес к танцам возрастал. Именно с начала регулярного проведения ассамблей в Россию пришла культура светского танца: полонеза и менуэта, контрданса и англеса. Русское дворянство начинает старательно изучать иноземные танцы. Первыми учителями были пленные шведские офицеры.

Об увлечении молодых дворян и бояр эпохи Петра I танцевальным искусством свидетельствуют многие страницы дневника камер-юнкера Берхгольца: «Нельзя себе вообразить, до какой степени они любят танцы, равно как и здешние молодые купцы, из которых многие танцуют очень

хорошо... Русские дамы мало уступают немкам и француженкам в тонкости обращения и светскости».

Однако следует заметить, что восприятие иностранной культуры, и в частности танцевальной, не было простым копированием или подражанием. Русские часто видоизменяли иноземные танцы, придавали им иной характер, исполняли в более живой и непосредственной манере.

Начинали танцы хозяин и хозяйка дома. Каждый мог пригласить на танец кого хотел – и знатную даму, и даже царицу. Ассамблеи, вечера и балы в Петровскую эпоху открывались церемониальными танцами. В них, также, как и в контрдансах, дамы стояли на одной стороне, кавалеры – на другой, то есть друг против друга. Под торжественную, медленную музыку, напоминающую размеренный марш, кавалеры и дамы делали поклоны и реверансы сначала соседям, а потом друг другу. Затем первая пара делала круг влево и опять вставала на свое место. То же самое делала вторая пара и т.д.

Церемониальные танцы танцевали иногда и по кругу. При этом дамы и кавалеры, прогуливаясь по залу, делали реверансы и поклоны. Описание церемониального танца дает А. С. Пушкин в третьей главе «Арапа Петра Великого»: *«Во всю длину танцевальной залы, при звуке самой плачевной музыки, дамы и кавалеры стояли в два ряда друг против друга; кавалеры низко кланялись, дамы еще ниже приседали, сперва прямо против себя, потом поворотясь направо, потом налево, потом опять прямо, опять направо и так далее. Приседания и поклоны продолжались около получаса; наконец они прекратились, и толстый господин с букетом провозгласил, что церемониальные танцы кончились, и приказал музыкантам играть менуэт. Менуэт танцевали одна, две, а иногда и три пары. При исполнении менуэта, в отличии от западных правил, чинопочитание не соблюдалось. Более того, протанцевав один раз, кавалер или дама могли повторять танец с новыми партнерами, выбранными по собственному желанию. Затем, как правило, начинался «польский». Он очень походил на полонез, но танцевало пять пар, а иногда даже три пары. «Польский» был самым распространенным танцем того времени. После начинались*

танцы-игры, в которых исполнители проявляли изобретательность и умение быстро разучивать новые движения. Во главе веселых шуточных танцев нередко шёл сам Пётр I. Об этом довольно подробно пишет Берхгольц в своем дневнике: «После нескольких часов танцевания император начал со всеми стариками один танец... Их было 8 или 9 пар... Император, будучи очень весел, делал одну за другою каприоли обеими ногами. Так как старики сначала путались и танец поэтому всякий раз должно было начинать снова, то государь казал наконец, что выучит их весьма скоро и затем, протанцевав им его, объявил, что если кто теперь собьется, тот выпьет большой штрафной стакан. Тогда дело пошло отлично на лад».

Помимо «польского» и менуэта на ассамблеях нередко танцевали английский танец (экосез) и цепной танец (Kettentanz)/ **Kettentanz** – танец-прогулка. Исполнители держались за носовые платки, и впереди идущие выдумывали на ходу новые движения, которые затем повторялись всеми участниками танца. Ведущая пара переходила из одной комнаты в другую, увлекая за собой остальных.

Из указа Петра «О достоинстве гостевом, на ассамблеях быть имеющем», регламентирующий поведение на ассамблеях.

«Перед появлением многонародным гостю надлежит быть:

- 1. Мыту старательно, без пропускания оных мест.*
- 2. Бриту тщательно, дабы нежностями дамским щетиною мерзкой урон не нанести. [...]*
- 5. В освещённом зале возникнув вдруг – духом не падай, телом не дубей, напротив, – округлив руки и не мешкая в кипение гостевое со рвением включайся.*
- 6. В гости придя, с расположением дома ознакомься заранее на легкую голову, особливо отметив расположение клозетов, а сведения эти в ту часть разума отложи, коя винищу менее остальных подвластна.*
- 7. Яства употребляй умеренно, дабы брюхом отяжелевшим препятствия танцам не учинять.*

8. *Зелье же пить вволю, понеже ноги держат. Бude откажут — пить сидя. Лежащему не подносить — дабы не захлебнулся, хотя бы и просил. Захлебнувшемуся же слава! Ибо сия смерть на Руси издревле почётна есть.*

9. *Ежели меры не знаешь — на друга положись, оный страж поболее государственных бдений имеет.*

10. *Упитых складывать бережно, дабы не повредить, и не мешали бы танцам. Складывать отдельно, пол соблюдая, иначе при пробуждении конфуза не оберёшься. [...]*

За сим, с Богом, вперёд !!! Сию заповедь применять постоянно, а не вспоминать какой пункт, стоя чурбаном посреди веселья».

Приближенные царя выписывали учителей танцев из-за границы и связывали их особыми договорами, предоставляющими нанимателям исключительное право пользоваться их знаниями. Видя несомненную пользу и целесообразность этого мероприятия, Петр I вскоре ввел преподавание бальных танцев как обязательный предмет в казённых учебных заведениях, тем самым подчёркнув государственное значение подобного начинания. К концу правления Петра I русское придворное общество вполне освоило зарубежные бальные танцы и стало приравнивать их к своим национальным эстетическим установкам. Ассамблеи в целом стали мощным толчком для укрепления (можно даже скорее сказать — восстановления) статуса женщины в социуме: постепенно преодолевалась изолированность прекрасного пола от активной публичной жизни, женщины стали обретать гражданские права, а значит — и чувство собственного достоинства. Это, несомненно, отразилось хотя бы в факте последующего правления женщин-императриц (или правящих фавориток), поразительным образом совпавшего с похожими тенденциями в других европейских странах (в частности, в Австро-Венгрии и Франции).

В мае 1732 года указом императрицы Анны Иоанновны в Санкт-Петербурге был открыт Сухопутный шляхетный кадетский корпус, которому суждено было стать колыбелью русского балета.

Сухопутный шляхетский кадетский корпус (он же Первый кадетский корпус) стал первым военным учебным заведением в Санкт-Петербурге. Это было привилегированное учебное заведение, в котором могли учиться только дети дворян. Классы разбивались по трем возрастам: для совсем маленьких – 5-6-летних мальчиков, второй – для 9-12-летних, третий – для 12-15-летних; кроме того, туда принимались дети офицеров-иностранцев, находившихся на русской службе. Разместили кадетский корпус на Васильевском Острове, в доме, ранее принадлежавшем фавориту Петра I князю Меншикову; это был пансион, существовавший за счет казны: там надлежало и учиться, и проживать. По окончании корпуса выпускники занимали ведущие государственные должности, поэтому знание правил светского обхождения, умение правильно и красиво танцевать вменялось в обязанность. В учебный план вводилось изучение изящных искусств, в том числе и бального танца. Уроки танца проводились три раза в неделю по четыре часа. Созданный в период, когда учебных заведений в России было очень мало, корпус сыграл важную роль в культурной жизни страны. Педагогом в 1734 году был назначен французский танцовщик, балетмейстер, **Жан Батист Ланде**, который считается основоположником русского балетного искусства. Получив танцевальное образование во Франции, он работал в театрах Парижа и Дрездена, выступал в Копенгагене в 1724 году, затем руководил французским балетом в Стокгольме. В начале тридцатых годов XVIII века, и вся его дальнейшая деятельность протекала в России, где он смог полностью реализовать свои творческие способности и возможности.

Ланде с учениками в 1736 году подготовил три придворных балета, поставленных по всем законам парижской Королевской Академии танцев. Выступление кадетов Шляхетного корпуса, увенчавшееся большим успехом, обязывало Ланде специально готовить кадетов к профессиональным сценическим выступлениям. Но ежегодно после выпуска из корпуса они покидали сцену, поэтому труд балетмейстера оказывался бесполезным.

В 1737 году Ланде подал императрице Анне Иоанновне прошение организации танцевальной школы. Прошение было подписано 15 мая в 1738 года. С этого момента исчисляется время существования «Собственной ее Величества танцевальной школы». Создание школы дало начало появлению музыкального и драматического образования в России. Таким образом, Ланде планировал совмещать в преподавании воспитанникам танцевальной школы хореографическое и драматическое искусства. Для обучения в танцевальной школе сроком на три года были приняты двенадцать русских мальчиков и девочек возрастом не старше двенадцати лет. Помощником в проведении занятий Ланде избрал своего ученика и первого танцовщика кадетского корпуса Лебруна. Ученики танцевальной школы принимали участие в спектаклях и придворных торжествах. Вскоре Ланде со своими юными питомцами показал на придворной сцене аллегорический «Балет цветов». Представление было встречено с невероятным успехом, и юные танцовщики покорили сердца русских вельможных зрителей. А в 1741 году все эти выученные артисты поступили в придворную труппу.

Отныне Ланде – главный танцмейстер школы и придворный балетмейстер, первый, кто стоял у колыбели русского балета. В школу принимали детей «подлого звания», то есть представители широких городских масс. Это был очень важный шаг в борьбе за утверждение самостоятельной национальной балетной школы. Среди первых учеников балетной школы особенно выделялись Аксинья Баскакова, Авдотья Тимофеева, Елизавета Зорина, Афанасий Топорков и Андрей Нестеров. Ланде обучал русских детей искусству интернациональному, выработанному уже несколькими столетиями. Они легко и быстро освоили все технические приемы зарубежных танцевальных школ, и во многом превосходили иностранных артистов в искусстве танца. Национальная самобытность русских артистов властно заявляла о себе. Храня вековые традиции народной танцевальной культуры, талантливые русские артисты привносили свое, национальное, в исполнение иностранных танцев и тем

самым боролись за утверждение своей, самостоятельной национальной школы в балете.

Придворная танцевальная школа, через некоторое время ставшая базисом для императорского театрального (в том числе балетного) училища и насчитывающая уже около трех веков:

- *в 1779 году танцевальная школа влилась в Санкт-Петербургскую театральную школу при созданных в 1756 году императрицей Елизаветой Петровной императорских театрах;*
- *в 1937 году училище вновь было выделено в самостоятельное учебное заведение – Ленинградское хореографическое училище;*
- *в 1957 году училищу было присвоено имя Агриппины Вагановой. Танцевальная школа, созданная Жаном-Батистом Ланде из холопских детей, ныне известна во всем мире под названием Вагановской балетной академии.*

После смерти Ланде в школе стал преподавать представитель венецианской школы Антонио Ринальди (Фоссано), который проработал с 1748 по 1750 г., затем Жосет; с 1760 г., без контракта, Андрей Серков, с 1784 г. воспитанник венецианской школы Джузеппе Канциани, а с 1794 г. его ученик и первый русский балетмейстер Иван Иванович Вальберх.

С 1732 по 1750-е гг. в корпусе одновременно работали два-три танцмейстера, каждый из которых занимался в среднем по 16-20 часов в неделю. В разные годы танец преподавали иностранцы: Иоганн Яков Шмидт, Мартин Филипп Базанкур, Карл Конрад Менк, Жан Батист Ланде, Иоганн Фридрих Луке, Франц Иосиф Финцент.

В 1748 году начал преподавать бывший танцовщик при дворе ее императорского величества, ученик Ж. Б. Ланде Андрей Алексеевич Нестеров. Это был русский танцмейстер и очень молодой педагог. А. А. Нестерову, родившемуся в 1727 г.8, к началу его работы в кадетском корпусе не было и 22 лет. Он обучал танцу определенных в корпус потерявших голос певчих и ярославских артистов, составивших первую труппу русского театра.

Обучали кадет танцам менуэт, контрданс, «польский», «ла-бретань» и исполнению поклонов и реверансов.

К середине XVIII века, когда стали ощутимыми благотворные последствия петровских реформ, особенно в области распространения образования и культуры, активно проявилась и тяга общества к театральным зрелищам. Случаи проникновения на придворные спектакли лиц низших чинов и званий стали настолько частыми, что пришлось отдать в 1751 году специальное распоряжение: *«В оперный дом свободный вход иметь во время трагедий, комедий и интермедий обою полу знатному купечеству, только б одеты были не гнусно».*

Вместе с тем придворный театр и при такой уступке публике оставался учреждением сословно замкнутым и не мог заменить общедоступного национального театра, потребность в котором ощущалась все более настоятельно.

Стремление самых различных слоев российского общества иметь свой театр свидетельствовало о высоком уровне развития национальной культуры. **30 августа 1756 года указом императрицы Елизаветы был учрежден русский общедоступный профессиональный театр.**

С этого дня и начинается история Российского государственного академического театра драмы имени А.С. Пушкина, бывшего Александринского, а до того называвшегося Российским и Петербургским театром.

Отсутствие технических сложностей в танцевальном искусстве XVIII века, театральные репертуар, требующий «синтетического» актера, благоприятный для начала занятий хореографией возраст принимаемых к обучению детей и отсутствие деления на специальности при обучении — все это позволяет предположить, что актеры драматического театра конца XVIII века были для своего времени хорошо обучены танцевальному искусству.

Театральные постановки второй половины XVIII в. представляли собой синтетические зрелища, соединяющие танцевальное, вокальное и драматическое искусство. Так, в 1759 г. был поставлен балет «Прибежище

Добродетели» по пьесе-сценарию А. Сумарокова, с хореографией Ф. Хильфердинга, на музыку И. Штарцера, с ариями и хорами капельмейстера Г. Раупаха. Роль Американца (индейца) в этой постановке исполнял крупнейший русский драматический актер Федор Волков.

Теоретическая литература по вопросам обучения сценическому танцу в XVIII веке практически отсутствовала. В России был известен написанный на латыни и изданный в 1727 году в Мюнхене труд «Рассуждение о сценической игре с пояснительными рисунками и некоторыми наблюдениями над драматическим искусством, сочинения отца ордена Иисуса Франциска Ланга». В этой работе настоятель мюнхенской церкви св. Михаила Ф. Ланг, излагая теоретические основы «школьного» театра, уделяет внимание пластике и жестам рук, касается вопросов постановки ступней и ног, «сценического шага», положений коленей, движений бедер и плеч. К занятиям на основе балетной пластики для актеров драмы он относился с осторожностью: искусственность балетной пластики, предполагающая выворотность ног, по мнению Ф. Ланга, могла испортить правильную походку.

В 1790 году в России был опубликован переведенный с французского языка «Танцевальный словарь». Автор этого труда **Шарль Компан** систематизирует в алфавитном порядке сведения, посвященные истории развития танцевального искусства, его выдающимся деятелям, танцевальным движениям и танцам народов Древней Греции, Древнего Рима, Древнего Египта, Китая, Северной Америки, Канады, Италии, Швейцарии, Германии, Франции, Испании и др. Словарь также содержит статьи, посвященные стилиевым особенностям исполнения танцев на балах, театральному танцеванию, гармонии рук в танце и умению снимать и надевать шляпу. Среди танцевальных движений, описанных автором, уже присутствует *sabrioles* (кабриоль), являющийся в современной школе классического балета сложным и эффектным прыжком, исполняемым как женщинами, так и мужчинами. Несомненно, «Танцевальный словарь» Шарля Компана позволил танцмейстерам и педагогам в России получить

достаточно обширные для своего времени сведения о танцевальном искусстве.

Важным источником для осмысления системы обучения танцевальному искусству в XVIII веке является первая отечественная книга по теории танцевального искусства **«Танцевальный учитель» Ивана Кускова**, опубликованная в 1794 г. Автор книги, преподаватель Сухопутного шляхетного кадетского корпуса и императорской Академии художеств, изложил теорию обучения бальному танцу менуэт. Опираясь на собственный опыт и наблюдения за современными исполнителями этого танца, И. Кусков пишет, что для качественного его освоения требуются продолжительные занятия: «сей танец самый благородный и важный, а, следовательно, и труднейший, и которому, дабы с потребною приятностию и по всей точности танцевать, надобно довольно время обучаться!». Изучение менуэта автор предлагает начинать с постановки корпуса и освоения различных положений, встречающихся в танце. Далее И. Кусков описывает правила исполнения и основного шага менуэта. В отдельной главе приведены возможные варианты «украшения» танца движениями «балансэ» и «паграф». Книга содержит иллюстрации, дающие представление о движениях и основных положениях в менуэте. Автор уделяет внимание музыкальности исполнения танца и требованиям к стилевым особенностям поведения дамы и кавалера как в танце, так и в быту: умению входить в зал, «хорошо ступать» и кланяться, подавать руку, снимать и надевать шляпу. В книге подробно описаны поклоны, применяемые в быту и исполняемые перед началом танца и после его завершения.

«Танцевальный учитель» Ивана Кускова представляет сложившуюся к концу XVIII в. программу обучения танцу, основой которой является менуэт. Книга не потеряла актуальности до сегодняшнего дня и может быть полезна балетмейстерам, педагогам и режиссерам в постановке спектакля, время действия которого относится ко второй половине XVIII века.

Технические и эстетические требования, предъявляемые педагогами к изучению сценического танцевального искусства в XVIII веке, исходили из требований придворного балетного театра.

Историк балета, В. М. Красовская пишет, что *«танец состоял преимущественно из смены изящных поз и телодвижений, при том что ноги поднимались не выше, чем на несколько вершков от пола. Virtuозными на являлись заноски на невысоких прыжках, исполнявшиеся сначала только танцовщицами; мужской танец до конца XVIII века опережал в развитии женский. Вместе с тем основа балетной техники была близка современной. Ею являлась выворотность ног, построенная на тех же пяти позициях, что и в настоящее время. (...) постановка рук с округло отставленными локтями и сложенными пальцами, умение ступать с носка, изящно кланяться и все движения "производить по кадансу", то есть в строгом соответствии с музыкой. (...) уже существовал *epaulement* — поворот плеч в открытых (*effacee*) или закрытых (*croisee*) позировках танца»*.

Сдерживающее влияние на развитие техники танца оказывал балетный костюм, который в XVIII веке состоял из тяжелых головных уборов, париков, туфель на каблуках, длинных юбок с надетыми под них каркасами у танцовщиц.

В сложившейся в конце XVIII в. системе театрального образования отсутствовало деление на специальности при обучении. Эта особенность сохранялась в течение ста лет: с конца XVIII до 80-х годов XIX в. Лишь в 1888 г., после учреждения Драматических курсов, произошло разделение школы на балетное и драматическое отделения.

Артистов, прошедших через театральную школу конца XVIII в., можно назвать «синтетическими». Они принимали участие в спектаклях разных театральных жанров. П. Н. Арапов в книге «Летопись русского театра» пишет, что балерина А. И. Истомина в свой бенефис в 1821 г. танцевала и играла как драматическая актриса, а драматический актер Рамазанов, «с большим оживлением танцевал, делал пируэты и антраша».

Истоки формирования системы театрального образования в России относятся к XVIII в. Созданию театральных школ предшествовала организация обучения театральным искусствам в учебных заведениях различного профиля: Сухопутном шляхетном кадетском корпусе, Московском университете, Воспитательном доме, императорской Академии художеств, Обществе благородных девиц. Эти учебные заведения оказали влияние на становление профессионального обучения первых отечественных артистов и развитие русского театра в целом. Они привнесли опыт организации обучения театральному искусству, поддерживали общественный интерес к театру, утверждали необходимость создания системы театрального образования. Изучение сценического искусства и участие в спектаклях были нацелены на воспитание хороших манер, естественности и свободы сценического поведения, пластичности. Изучение танца разделялось на салонное (бальное) и театральное (сценическое). Под салонным подразумевалось изучение необходимых навыков для исполнения танцев в быту. «Театральное танцевание» готовило для участия в балетах. Разные воспитательные цели, преследуемые этими занятиями, достигались при изучении единой лексики танцевальных движений. По мнению исследователя хореографического искусства В. М. Красовской салонная и сценическая техники танца в XVIII веке были практически идентичны.

Неоднократные попытки открыть постоянные публичные театры кончались неудачами, но необходимость их создания все возрастала с каждым годом все больше. Например, после финансового краха очередного антрепренера содержание театра в Москве в 1776 году взял на себя князь Урусов, позднее передавший свои права англичанину **Михаилу Меддоксу** (1747-1822) (эквилибрист, театральный механик и «лектор», демонстрировавший разного рода оптические приборы и прочие «механические» чудеса). Меддоксу предоставлялось исключительное право содержать в Москве публичный коммерческий театр. Последнее обстоятельство ставило в крайне затруднительное положение Московский воспитательный дом, который продолжал готовить в своих стенах артистов

всех жанров, выступавших лишь на закрытых спектаклях в самом доме. Всякая попытка руководства Воспитательного дома открыть свой публичный театр встречала решительный протест Меддокса. Возникший было в связи с этим конфликт закончился тем, что Меддокс принял на службу в свой театр большинство подготовленных Воспитательным домом артистов и балетную школу с ее педагогическим составом. Во главе школы и балета театра Меддокса оказался итальянский педагог и балетмейстер Франц Морелли.

Русские артисты балета не только упорно боролись за признание, но и продолжали постепенно вырабатывать свою национальную школу сценического танца. Русские танцоры выступали и в операх, либретто которых сочиняла Екатерина II. В этих операх были танцевальные сцены. Создавая танцы для них, балетмейстер-иностранец обычно значительно стилизовал, «облагораживал» национальную русскую пляску. На долю русских исполнителей выпадала нелегкая задача придать этим псевдорусским постановкам подлинно национальное звучание. Гораздо больший творческий простор предоставлялся русским артистам балета в появившихся тогда и имевших большой успех русских комических операх. Как русские комические оперы, так и псевдорусские сыграли положительную роль в развитии русского балета. Именно в них отечественные исполнители чувствовали себя относительно свободными и, претворяя народную пляску для сцены или исполняя стилизованные танцы в своей национальной манере, постепенно подготавливали почву для самоопределения сценического танца.

Другим явлением, способствовавшим этому самоопределению, было возникновение в 80-х годах XVIII века общедоступных коммерческих театров. Последняя четверть XVIII столетия характеризовалась быстрым ростом культурного уровня широких кругов русской интеллигенции. Театр, который при Петре I посещался почти по принуждению, теперь стал любимым развлечением сначала столичного, а затем и провинциального общества. Это способствовало появлению в крупных городах общедоступных коммерческих театров. Свободный от стеснительных

придворных требований, от обязательного подражания западноевропейским дворам, репертуар общедоступных театров в значительной степени зависел от запросов зрителей. А запросы широких кругов русского общества сильно отличались от запросов высшей знати: они были демократичнее и национальнее. Это, естественно, породило борьбу вкусов демократически настроенных дворян и придворной знати. Ареной этой борьбы и стали коммерческие театры.

В Петербурге первый русский коммерческий театр был открыт на Царицыном лугу в 1777 году. Он назывался «Вольным театром», что подчеркивало его общедоступность. Через четыре года после открытия этот театр, сохранив свою общедоступность, перешел в казну и стал именоваться городским.

В Петербурге образовалось два театра придворный и городской с разным составом зрителей, но с менее четким делением трупп. Придворные актеры часто выступали на сцене городского театра, из артистов которого обычно комплектовалась придворная труппа. На сцене городского театра шли первые русские комические оперы, и их успех во многом был вызван чувством протеста демократически настроенного передового дворянства против псевдорусских спектаклей, процветавших при дворе.

Тяга дворянства к культурным развлечениям постепенно стала охватывать всю Россию. Вслед за Петербургом и Москвой во второй половине XVIII века в некоторых провинциальных центрах начали организовываться публичные театры, в коллективы которых обычно входили и небольшие балетные группы. В Харькове, Нижнем-Новгороде, Одессе, Рязани появились свои балетные артисты. Это были и любители из горожан, и крепостные, отпущенные на оброк, и простые крестьяне-искусники плясать, и случайно попавшие в Россию иностранные исполнители. И всюду искусство танца незамедлительно завоевывало признание зрителей. К этому времени относится и широкое распространение крепостного балета. Если в 1785 году екатерининская «Грамота городам» в значительной степени оживила быт провинциальных

городов, вплоть до появления в них публичных театров, то «Жалованная грамота дворянству», опубликованная в том же году, окончательно узаконила положение дворянства как господствующего класса в государстве. Облеченные неограниченными правами в отношении своих крепостных, непомерно богатевшие представители дворянской верхушки всячески стремились превратить свои поместья в маленькие государства в государстве. В связи с этим родился характерный для России **институт крепостного театра**.

КРЕПОСТНОЙ ТЕАТР В РОССИИ

Сперва домашние театры устраивали знатные вельможи для демонстрации своего богатства, поражали воображение зрителей пышными декорациями и роскошными костюмами артистов. Потом мода на балет проникла и в провинцию.

В последней четверти XVIII века целый ряд русских вельмож уже располагал собственными балетными труппами и балетными школами. Наиболее серьезно и профессионально поставленными были крепостные балетные труппы у **Шереметева, Потемкина, Зорича, Апраксина и Головкиной**. В конце XVIII века, после смерти владельцев, часть крепостных балетных артистов Зорича, Потемкина и Головкиной была выкуплена или передана в казну; ими укомплектовали балетные коллективы императорских театров.

Особенно известен театр графов Шереметевых в усадьбах Кусково и Останкино. Туда приглашали лучших учителей и балетмейстеров того времени, а танцовщиков и танцовщиц очень рано отбирали от родителей и воспитывали строжайшим образом. При Николае Петровиче Шереметеве труппа не знала себе равных. Впоследствии дирекция московских театров выкупала, а то и получала в подарок самых талантливых крепостных артистов.

Шереметев давал прозвища своим актерам и актрисам по названиям минералов и драгоценных камней – и вот лучшие шереметевские танцовщицы: *Татьяна Шлыкова-Гранатова, Мавра Урузова-Бирюзова, Авдотья Аметистова, Матрена Жемчугова, Арина Хрусталева.*

История не сохранила сведений о многочисленных деятелях русского крепостного балета. Любовавшиеся их искусством дворяне считали, как правило, ниже своего достоинства интересоваться их судьбой, а тем более упоминать о них в своих записках и воспоминаниях. Почти единственным именем, которое дошло до нас от того времени, является имя первой танцовщицы шереметевского балета Татьяны Васильевны Шлыковой, по сцене **Гранатовой (1773-1863)**. *Шлыкова родилась в семье крепостных крестьян графов Шереметевых. В 7 лет Татьяну Васильевну взяли на воспитание в господский дом, где обучали этикету, декламации, французскому и итальянскому языкам, музыке, пению и танцу. Её учителем был известный хореограф Шарль Ле Пик. Заинтересованный в подготовке актеров своего театра, Шереметев предоставил ей возможность видеть не только балетные спектакли московского театра, но и балеты Анжиолини в петербургском театре. Искусство Шлыковой удостоилось даже одобрения аристократического зрителя.*

Выступала перед монаршими гостями Шереметевых. Во время посещения имения Кускова императрицей Екатериной II, выступление Татьяны Васильевны так понравилось государыне, что та вызвала её к себе в ложу, дала ей поцеловать свою руку, похвалила за танец и подарила несколько червонцев. В 1803 году получила вольную, но продолжала жить у графов Шереметевых. Она была близкой подругой графини Прасковьи Ивановны, (сценический псевдонимом – Жемчугова), жены попечителя крепостного театра, графа Николая Петровича Шереметева. После скоропостижной смерти обоих, вырастила их сына, а затем помогала воспитывать и их внука.

К последнему десятилетию XVIII века искусство балета в России значительно окрепло и стало распространяться по всей стране. Сценический танец, где бы он ни появлялся, неизменно находил живой отклик у зрителей, и хотя рано еще было говорить о проникновении балета в широкие народные круги, он с каждым годом становился все популярнее в русском обществе.

КРЕПОСТНЫЕ ТЕАТРЫ НА БЕЛОРУССКИХ ЗЕМЛЯХ

История профессионального балета на территории Беларуси берет свое начало с середины XVIII века. Первые балетные коллективы и балетные школы возникли в Слуцке и Несвиже – центрах владений князей Радзивиллов. Там же были образованы и первые школы для крепостных танцовщиков. Обучение крепостных артистов и их выступление на сцене шло практически параллельно. Постепенно из подготовленного кордебалета выделялись талантливые танцовщики, которые заменяли ангажированных за большие деньги иностранцев-солистов; появились собственные балетмейстеры. Подготовку крепостных танцоров вели иностранные хореографы (австриец Шреттер, французы Л. М. Дюпре, Я. Оливье, Л. Матье, итальянец А. Путтини, чех Навотны). Методика преподавания строилась на итальянской и французской школе танца. Первоначально тематика танцев не выходила за пределы пасторальных мотивов, балетов в масках, сказочных интермедий и «сальтов с Арлекином». Широкую популярность в магнатском окружении имели балы-маскарады, где в танцах с гостями обязаны были принимать участие профессиональные танцовщицы.

К середине XVIII века, следуя европейской моде, белорусские магнаты стали создавать собственные придворные театры, поэтому во дворцах приспособлялись или специально строились помещения для спектаклей. Из придворных трупп белорусских магнатов берет свое начало история профессионального балета на территории Беларуси.

Первые балетные коллективы и балетные школы возникли в Слуцке и Несвиже – центрах владений князей Радзивиллов. В Несвиже театр управлялся княгиней Франциской Урсулой Радзивилл и действовал как любительский: в спектаклях наряду с крепостными участвовали члены княжеской семьи, шляхта, кадеты несвижского корпуса, наёмные актёры. В 1753 – 1762 князь Михал Казимир Радзивилл «Рыбонька» придал театру профессиональный характер – пополнил крепостную труппу актёрами, создал театральную (музыкальные, вокальные классы) и балетную школы,

а также оркестры: народных инструментов («литовская музыка»), роговой и военный.

Крепостной театр в Слуцке появился в городе благодаря Иерониму Флориану Радзивиллу (1715 – 1760), безжалостному крепостнику, балетоману, владельцу чудесной капеллы из профессиональных музыкантов, ставшему в 1744 году владельцем Слутчины. Там же были образованы и первые школы для крепостных танцовщиков. Обучение крепостных артистов и их выступление на сцене шло практически параллельно. Постепенно из подготовленного кордебалета выделялись талантливые танцовщики, которые заменяли ангажированных за большие деньги иностранцев-солистов; появились собственные балетмейстеры.

В 1756 году в Слуцке создаётся профессиональный балет. Сюда из Вены приезжает Антони Путини и, предположительно, блестящий французский танцор и балетмейстер Луи Максимилиан Дюпре – солист парижской оперы, один из первых лиц в истории мужского классического танца. На тот момент Дюпре имел 30-летний опыт танцора, балетмейстера и либреттиста.

В 1759 году в Слуцке был построен постоянный «комедихауз». Возле театра находились флигели, в которых жили актёры, музыканты, певцы. Здесь же размещалась балетная школа, которая создала первую в истории Беларуси балетную труппу. На занятия набирались дети 8–10 лет из семей слуцких мещан – подданных князя. Выбирая детей, балетмейстеры обращали внимание на их ноги и фигуру. Балетной школе выделили специальное помещение в одном из флигелей возле театра. С этого момента для юных воспитанников наступает тяжёлое время обучения. Их учили то в Слуцке, то в Несвиже. Среди детей были и будущие «звезды». Один из них – ***Антон Лойка – первый белорусский балетмейстер***. В балетной школе Слуцка начали обучать и маленьких негров, детей крепостных, которых закупал в Вене князь. Детей заставляли танцевать по 6 часов в день, а при провинностях жестоко наказывали. Для этого в школе работал карцер. Питание детей тоже оставляло желать лучшего. К тому же

они жили за «закрытыми дверями», а надзирателю разрешалось в воспитательных целях использовать розги.

До 1758 года Путины и Дюпре работали вместе.

На протяжении 50-х годов слуцкий театр часто выступал на несвижской сцене. Артисты исполняли балеты «Балет с Арлекином», «Венгерский балет» и «Турецкий балет». Фигурировали танцы немецкие, швейцарские и тирольские. Популярностью пользовались танцы «стрелков», «садовников», «чертей», «цветочниц», «трубочистов» и «сельчанок».

После смерти князя Геронима Радзивилла судьбу театра долгое время не могли решить. Театр был закрыт, а костюмы и декорации были перевезены в Несвиж. Балетную труппу объединили с несвижской.

В последней четверти XVIII века на земли Беларуси проникают эстетические идеи Ж. Ж. Новерра. На смену «дивертисментному» периоду приходит «действенный» балет с четко выраженным сюжетом, со специально написанной музыкой, со стройной композицией танцев. Новерровские реформы захватывают не только сцены музыкальных театров Несвижа, Гродно, Ружан, Слонима, Шклова, но и становятся основой хореографической практики в театрах Вильно и Варшавы.

Свою роль в становлении белорусской балетной школы сыграло родовое гнездо *Тизенгаузов в Поставах*. Антоний Тизенгауз стремился превратить свое родовое имение в один из центров культурно-промышленного преобразования края. Он был близким другом детства последнего короля Речи Посполитой, переписывался с Жан-Жаком Руссо. В фамильном дворце в стиле классицизма работали камерный оркестр и балетная школа, аналогов которой тогда не было во всей Речи Посполитой. В школе крестьянские дети получали профессиональное образование очень высокого уровня. Антоний Тизенгауз, как один из просвещеннейших людей своей эпохи, хотел иметь собственных образованных артистов, которые должны были уметь не только танцевать, но и знать иностранные языки (французский, итальянский), писать, читать тексты и ноты, а также играть на разных музыкальных инструментах. Балетный класс начал

активно функционировать только в 1782 году, когда в Поставы прибыл известный французский актёр, педагог и хореограф XVIII века Франц Габриэль Ле Ду, который был учеником самого Гюэтанно Верстриса, великого актёра, мима и мастера танца. Для всех возрастных групп школы занятия по балету длились 5-6 часов ежедневно. Ф. Г. Ле Ду со своими воспитанниками подготовил «Балет вод, или купель Дианы», драматический сюжет которого был заимствован из античной мифологии. Это был первый в истории Поставских танцоров балет, поставленный во дворце Антония Тизенгауза.

24 сентября 1785 года, коллектив из Постав дебютировал на Варшавской сцене. Балетная труппа состояла из 33-х человек: 17 взрослых в возрасте 16-21 лет, а также 16 детей в возрасте 10-15 лет. В июне 1785 года, после смерти А.Тизенгауза, на основании его завещания труппа была передана королю Станиславу Августу Понятовскому в Варшаву.

На официальном сайте Польского «Большого Театра» (Teatr Wielki), в разделе «Nasza historia» говорится: «В 1785 году король Станислав Август взял под своё покровительство труппу частных танцоров, ранее подготовленную в Литве (в Поставах), во владениях графа Антония Тызенгауза. Эта был первый профессиональный польский коллектив, известный как «Народные танцоры Его Королевской Милости», положивший начало польскому балету. Руководили этим коллективом François Gabriel Le Doux из Парижа и Daniel Curz из Венеции, которых по праву можно считать «отцами» Польского балета».

Таким образом, *Поставы являются родиной Польского профессионального балета*. И хотя первые балетные представления состоялись при дворе короля ещё в первой половине XVII века, однако участие в них тогда принимали исключительно заграничные танцоры. Именно у нас, в Поставах, был подготовлен первый отечественный коллектив, с большим успехом выступавший впоследствии на профессиональной сцене.

Одной из крупнейших в Беларуси XVII – XVIII вв. магнатских резиденций являлся Дворцовый комплекс *Санег в Ружанах*, который

также имел балетную школу. В 1784 г. король Станислав Август Понятовский стал зрителем балета «Милосердность Тита», поставленного балетмейстером М. Пренчинским, и музыкальной комедии Малине «Волшебное дерево».

Слонимский театр Михаила Казимира Огинского был одним из самых больших и технически оснащенных в Европе. В театре работали профессиональные итальянские, немецкие, польские певцы, крепостной хор и балет. Репертуар театра состоял из балетов, в том числе «Королевский балет», «Балет мельников», «Дикий балет», «Дизертир» (1784).

С 1777 года существовал небольшой балетный ансамбль (8 человек), подготовленный балетмайстером Ноаком. В 1781 году под его руководством укомплектована школа (в 1785 году – 18 учеников, после 1790 года больше). Сначала среди учеников преобладали дети придворных музыкантов, позже – крепостных крестьян. Учеников кроме танцев учили также чтению и письму. Расцвет школы и подготовленной ею труппы связан с деятельностью балетмайстера и композитора Ф. Марини (около 1781-1788 годов), балетмейстеров мужа и жены Экеро, а также польского танцовщика, солиста, балетмейстера и педагога слонимского балета ученика Ж. Ж. Новера Ф. Шлянцовского (работал в 1785-1792 годах). В 1788 году четыре воспитанника выступали в Варшаве в балете «Рыбаки». В сезон 1790 – 1791 годов группа (приблизительно 20 человек) показала 4 спектакля на гастролях в городе Дубно (Украина). Слонимский балет успешно конкурировал с королевским балетом в Варшаве. С 1792 года школа и балетная труппа была переведена в местечко Телеханы (теперь Ивацевичский район Брестской области), а в 1800 году после смерти гетмана закрыта.

Одним из самых знаменитых театров 80 х годов XVIII века был *театр в Шклове*. В 1783 году российская императрица Екатерина II подарила этот город своему бывшему фавориту – генералу графу Семёну Зоричу, который и создал этот театр. По свидетельствам многих зрителей, представления, которые давали в Шкловском поместье Зорича, по роскоши

превосходили спектакли придворных театров России, Польши, Австрии и Франции.

С 1778 по 1780 год здесь сформировались две труппы – балетная и драматическая, был хор и три оркестра.

Граф Зорич лично выбирал девушек из своих крепостных, которых итальянский балетмейстер Мариодини обучал танцам, их также учили французскому языку, чтению, письму и счету. Дирижером оркестра Зорича был немец – Йозеф Людвиг Стефанини, который предоставил графу аттестат об окончании Кенигсбергской академии за подписью Эммануила Канта. Именно в Шклове проходили первые выступления зарубежных артистов, ехавших на гастроли в Россию.

После разорения графа Зорича и закрытия Шкловского театра русский балетмейстер Иван Вальберх отобрал в театре 14 лучших танцоров и танцовщиц для петербургского балета.

Балетные труппы князей Радзивиллов в Несвиже и Слуцке, А. Тизенгауза в Гродно, М. К. Огинского в Слониме, С. Г. Зорича в Шклове по направлению репертуара, художественному оформлению спектаклей и творческому составу были аналогичны балетным труппам придворных театров Западной Европы и России. «Мы знаем по описям, запискам и бумагам, что представления, даваемые в шкловском имении Зорича, превосходили по великолепию придворные спектакли русские, бывшие польские, императорские австрийские в Шенбрунне и французские спектакли в Версале», – так писал режиссер и исследователь русского театра В.Г. Сахновский.

Шкловская и слонимская балетные труппы состояли из 20 человек, несвижский балет имел в своем составе более 20 человек, гродненский – 30. Для сравнения: польские труппы насчитывали 20-25 человек в королевском балете Варшавы, а крепостная труппа Браницких в Белостоке – не более 12 человек. С придворными балетными труппами Беларуси связана деятельность балетмейстеров с общеевропейской известностью – Л. М. Дюпре, Ф. Ле Ду, К. А. Морелли, Ф. Морини, Ф. Каселли и др. Об одаренности белорусских артистов, о единстве школы танца и в целом о

высоком профессиональном уровне балета на территории Беларуси свидетельствует факт передачи в конце XVIII века целой крепостной балетной труппы из шкловского придворного театра С. Г. Зорича в распоряжение Дирекции Санкт-Петербургских императорских театров. На равных со столичными танцовщиками Санкт-Петербурга участвовали белорусские артисты во главе с Екатериной Азаричевой и Крестьяном Буткевичем. Также из выпускников балетных школ Гродно и Слонима было сформировано «Товарищество танцовщиков его королевского величества» в Варшаве – крепостные белорусские танцовщики, уроженцы земель Великого Княжества Литовского, были завещаны А. Тизенгаузом королю Станиславу Августу Понятовскому.

В XIX веке на смену придворному театру приходит стационарная городская антреприза. Здесь продолжали работать многие из приезжих музыкантов, композиторов, балетмейстеров, артистов. Особого внимания заслуживает деятельность балетного ансамбля под руководством французского хореографа Мориса Пиона в Витебске. Благодаря появлению балетной труппы под руководством польского балетмейстера, бывшего директора балета варшавского театра Мориса Пиона, в Витебске решено было открыть театр. Первый постоянный профессиональный театр Витебска был открыт 23 декабря 1845 года в специально перестроенном старом жилом деревянном доме на Замковой горе. Зрительный зал театра был рассчитан на 250 человек. Театр был трехярусным, нижний (бенуар) имел 12 лож (каждая на 5 человек), средний (бельэтаж) – 13 лож, верхний – галерея, партер имел более 100 мест кресел и скамей.

Первые представления были даны 13 и 17 января 1846 года. Труппа Пиона представила публике комедию «Тереза» на русском языке, комедию-водевиль «Индиана и Шарлемань» Байарда на французском и балет «Аполлон и девять муз». В течении первых двух месяцев было дано 21 представление.

В XIX веке на смену придворному театру приходит стационарная городская антреприза. Здесь продолжали работать многие из приезжих музыкантов, композиторов, балетмейстеров, артистов. Особого внимания

заслуживает деятельность балетного ансамбля под руководством французского хореографа Мориса Пиона в Витебске.

ТЕМА 3. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

В 1773 году появилась московская балетная школа. Ее история довольно необычна.

Еще в **1764** году в Москве был открыт **Воспитательный дом**. Туда принимали сирот, подкидышей и беспризорных детей, не достигших четырехлетнего возраста. Это учебно-воспитательное учреждение брало на себя обязанность воспитать и обучить их различным профессиям. В Воспитательном доме дети получали общее образование, учились салонным танцам, ремеслам и театральным искусствам. Предполагалось, что к восемнадцати годам эти дети будут обучены ремеслу и, получив небольшое «приданое», начнут взрослую жизнь. Вскоре императрица Екатерина решила, что там вполне можно воспитывать будущих артистов. В 1773 году была построена сцена для танцевальных упражнений, на которой занимались 54 воспитанника, как мальчики, так и девочки. Их учили танцам четырежды в неделю по четыре часа – то есть достаточно серьезно, преподавали им музыку и пение. Из детей готовили балетных солистов и фигурантов – так назывались танцовщики кордебалета, делавшие «фигуры», то есть составлявшие на сцене красивые группы. Позднее прибавились уроки актерского мастерства. То есть ***Воспитательный дом понемногу становился театральным училищем и тем самым было положено основание ныне существующего Московского академического хореографического училища.***

Двенадцатилетних питомцев московского Воспитательного дома стали готовить к профессиональной сценической деятельности: учили «вокальной и инструментальной музыке», драматическому и танцевальному сценическим искусствам. Для их выступлений был создан домашний театр.

Занятия в танцевальном классе Воспитательного дома с 1773 по 1778 г. проводил итальянец **Филиппо Беккари**. Он давал уроки четыре раза в неделю с 7 до 11 часов утра. Количество мальчиков и девочек, учившихся у него танцу, в разные годы составляло от 54 до 80 человек¹⁸. В 1778 г. его сменил танцмейстер **Леопольд Парадиз**, обучавший 30 воспитанников обоего пола три раза в неделю с 9 до 12 часов. Помимо обучения «театральному танцованию», Л. Парадиз учил и «обыкновенному гражданскому танцованию минуэтов, польских и контротанцев».

Поскольку танцам детей обучали итальянские педагоги, на первом плане оказались техничность и виртуозность, вращения и разнообразные прыжки. Парадиз использовал собственную систему обучения, в которой:

- рано разделял учеников по амплуа (серьёзному, полухарактерному и комическому);
- ограничил размер класса двадцатью детьми (по десять мальчиков и девочек);
- отсеивал малоспособных учащихся.

Уже первый выпуск в 1779 году доказал эффективность подхода Парадиза: на испытаниях в Петербурге ученики Парадиза получили высокую оценку. Хорошие результаты, достигнутые Московской балетной школой в первую пору ее существования, доказали, что преподавание в ней в то время было на более высоком уровне, нежели в Петербургской школе.

В 1780 году московский Воспитательный дом выпустил на сцену первую группу старших питомцев – семь танцовщиц и девять танцовщиков. Несколько лет спустя балетная школа при Воспитательном доме перешла в ведение московского Петровского театра.

Преподавание различных сценических искусств осуществлялось в императорской Академии художеств. Выступления учеников были представлены концертами, операми, драмами и балетами. Танец в академии преподавали, сменяя друг друга, Дмитрий Волков, Лаконте, Морелли, Жирард, Иван Кусков, Андрей Серков. Жирард, принятый на службу 1 марта 1770 года, прослужил в академии девятнадцать лет. Он учил «танцованию минуэтов, контрдансов, польских и балетов». Иван

Кусков, сменивший Жирарда, известен как автор первого отечественного учебника салонных танцев «Танцевальный учитель», опубликованного в 1794г. На смену И. Кускову в 1795 г. пришел Андрей Серков, прошедший обучение в танцевальной школе, созданной Ланде.

В соответствии с указом, подписанным Екатериной Второй 5 (16) мая 1764 года было основано «Императорское воспитательное общество благородных девиц». Екатерина, поклонница прогрессивных идей Монтеня, Локка и Фенелона, желала учредить учебное заведение наподобие Сен-Сирского института под Парижем. По уставу дети должны были поступать в заведение не старше шестилетнего возраста и оставаться там двенадцать лет, причём с родителей бралась расписка, что они не будут требовать их назад ни под каким предлогом до истечения этого срока. Императрица надеялась, удалив детей на долгий срок от невежественной среды и вернув туда уже развитую и облагороженную девушку, способствовать смягчению нравов и создать «новую породу людей». При обучении особенное внимание обращалось на Закон Божий и языки (отечественный и иностранные). В программу входило также обучение русской словесности, географии, арифметике, истории, музыке, танцам, рисованию, светским манерам, различным видам домоводства. Главное внимание было обращено на нравственное воспитание.

Рассмотренные выше учебные заведения оставили заметный след в истории становления театрального образования в России и русского театра:

- *Сухопутный шляхетный кадетский корпус участвовал в обучении будущих артистов русского театра;*

- *«Ея Императорского Величества Танцевальная школа», созданная танцмейстером Ланде, дала начало Санкт-Петербургскому императорскому театральному училищу;*

- *Московский Воспитательный дом и организованная для его питомцев школа И. А. Дмитриевского воспитали артистов, составивших театральные труппы Санкт-Петербурга и Москвы;*

- *Деятельность московского Воспитательного дома дала начало московской школе балета.*

Преподавание танцевального искусства, как салонного, так и сценического, в рассмотренных учебных заведениях велось основательно. В числе педагогов были танцмейстеры, оставившие значительный след в истории русского хореографического искусства. Объем занятий и систематичность их проведения, организация публичных выступлений учащихся (спектакли и экзамены) свидетельствуют о стремлении педагогов нацелить процесс обучения на достижение качества, соответствующего профессиональным сценическим требованиям. Таким образом, каждый воспитанник получал знания, отвечающие характерным для XVIII века требованиям в области сценического танца.

Интерес императорского двора к танцевальному искусству способствовал формированию русской танцевальной школы. Изучение театрального танца в рассмотренных выше учебных заведениях оказало влияние на становление отечественной системы обучения сценическому танцу. Его изучение, в свою очередь, легло в основу системы театрального образования в России.

Развитие русского балета в начале второй половины XVIII века значительно тормозилось тем, что театр, в том числе и балет, в те годы по существу оставался узкопридворным. Главным заказчиком был царский двор, определявший выбор репертуара, который не мог уже удовлетворять возросшие запросы передового дворянства. Деятели русского просвещения сознавали, что балет, хотя и обогащенный драматургией, все же очень далек от интересов общества.

Среди таких людей был первый русский драматург и первый руководитель Петербургского театра **АЛЕКСАНДР ПЕТРОВИЧ СУМАРОКОВ (1717 – 1777)**, бывший воспитанник Шляхетного корпуса. Сподвижником Сумарокова был Федор Григорьевич Волков (русский актёр и театральный деятель, который считается основателем русского театра). Ф. Волков играл естественно и пылко героев с «бешеным» темпераментом, патетические тирады которых содержали положительную

просветительскую программу. Его персонажи – патриоты, тираноборцы, воины, совершавшие ратные подвиги во имя Отечества.

А. П. Сумароков старался привить русскому театру высокие принципы гражданственности, сблизить его идеи с передовой дворянской просветительской мыслью, познакомить русского зрителя с Шекспиром и Вольтером, Корнелем и Расином, переложив их сюжеты в собственных произведениях, приноровленных к интересам и потребностям российского общества. Два десятилетия – 1750-1760-е годы – трагедии, комедии, оперы, балеты и прологи Сумарокова составляли почти целиком репертуар Петербургского театра. Однако, хорошо знакомый со вкусами двора, Сумароков, был пропагандистом и панегирического (торжественно восхваляющего) балета.

А.П. Сумороков выступил как первый русский балетный либреттист, написав либретто синтетических представлений «Новые лавры» и «Прибежище Добродетели», прославлявших императрицу и ее окружение. Драматургическая основа этих постановок, где, помимо танца, широко использовались диалог и пение, не отличалась особой сложностью, но они отражали интересы придворного общества, способствуя укреплению дворянской империи. Этим объясняется большой успех, выпавший на долю новых балетов, которые через несколько лет после их первой постановки были возобновлены. В то время панегирические спектакли несомненно сыграли прогрессивную роль, так как они хоть в какой-то мере стремились приблизиться к русской действительности.

В 1759 году по желанию Императрицы Елизаветы Петровны был приглашен в Санкт-Петербург из Вены выдающийся австрийский балетмейстер, один из реформаторов балетного театра эпохи Просвещения – **ФРАНЦ АНТОН КРИСТОФ ХИЛЬФЕРДИНГ (1710 – 1768)**, для улучшения русского балета и введения в нём «нового вкуса». Вместе с ним приехал замечательный композитор Старцер и балетная труппа, в которую входили солисты Сантина, супруги Мекур и Приер, Парадиз. Труппа Хильфердинга показала впервые в России антраша из 4 ударов, введённые в употребление знаменитой парижской танцовщицей Комарго, и пируэты.

Как и Новерр, Хильфердинг ставил целью превратить балет в самостоятельный театральный жанр и потому особое внимание уделял драматургии балетного спектакля и её воплощению при помощи пластических форм – мимики, жеста, пантомимы. Он заставил артистов выходить на сцену без масок, показав настоящие человеческие лица, тем самым приблизив действие на сцене к человеческим образам, хотя при этом представления Хильфердинга еще оставались в придворной условной стилизации.

Творческим кредо Хильфердинга было: «Вершиной свободных искусств является подражание прекрасной и простой природе, наиболее тонкий художник тот, кто больше других приблизился к такому подражанию, а превыше всех тот, кто сливает подражание с хорошим вымыслом».

В 1761 году после смерти Елизаветы престол унаследовал Петр III, он рассчитал многих иностранных актеров, но Хильфердинга и Старцера оставил. Хильфердинга признала и Екатерина II. Для ее коронации он в 1762 году поставил балет **«Амур и Психея»** – один из популярнейших сюжетов в искусстве второй половины XVIII века. В России австрийский хореограф был всеми любим и признан. Может быть от этой добронравной обстановки, а может от того, что пик творчества маэстро совпал с его пребыванием в России, но в 1760 году он поставил на русской сцене свой самый лучший балет – **«Возвращение весны, или Победа Флоры над Бореем»** на музыку Старцера.

Период работы в России – 1759-64 годы – за эти неполные пять лет Хильфердинг поставил более 20 балетов. В Петербурге Хильфердинг сотрудничал с А. П. Сумароковым, который писал либретто для аллегорических балетов, прославляющих императрицу. Хильфердинг покинул Россию в 1765 году, его сменил **Гаспаро Анжиолини** (1731-1803), который был его учеником и последователем ещё в Вене.

Анжиолини родился во Флоренции и получил хореографическое образование в Северной Италии. Будучи отличным танцовщиком, Анжиолини обладал и литературным талантом, и профессиональными

музыкальными знаниями, сочетая в себе *исполнителя, постановщика, либреттиста и композитора*. В России развились характерные особенности творчества балетмейстера: стремление отражать в своих постановках интересы современного придворного зрителя, создавать монументальные балетные произведения и видеть в музыке не только сопровождение действия, но и часть драматургии спектакля.

Анжиолини сумел быстро определить интересы русского придворного общества. В первую очередь он постарался угодить Екатерине II. Зная ее «народные» вкусы, Анжиолини, будучи в 1767 году вместе с двором в Москве и изучив там народные пляски и песни, поставил балет **«Забавы о святках»**, построенный исключительно на русском национальном танце. Для этого спектакля Анжиолини написал и музыку, широко используя русские народные мелодии. Фольклорный материал в этой постановке, несомненно, подвергся большой переработке в сторону его «облагораживания», иначе балет не был бы столь восторженно принят царским двором. В 1779 году один из современников, вспоминая это представление, писал, о том, что балетмейстер, «вместя в музыку балета русские мелодии, сим новым ума своего произведением удивил всех и приобрел всеобщую себе похвалу». Успех спектакля объяснялся еще и тем, что его постановка была приурочена к началу работы в Москве Законодательной комиссии, в состав которой входили в качестве депутатов представители всех сословий русского общества, за исключением самого многочисленного крепостных крестьян таким образом, «Забавы о святках» как бы отражали в балете «демократические» начала, на которых якобы была построена работа комиссии.

В своей последующей деятельности Анжиолини выступил как создатель панегирико-аллегорических балетов, прославлявших царский двор. Такими спектаклями были:

- **«Побежденное предрассуждение»**, поставленное по случаю благополучного выздоровления Екатерины и Павла после прививки им первым в России оспы;
- **«Новые аргонавты»**, воспевавшие победу русского флота над

турецким при острове Хиос;

- **«Торжествующая Россия»**, посвященная разгрому турок русскими войсками при Ларге и Кагуле, и т.п.

Наиболее характерным для Анжиолини был балет «Побежденное предрассуждение». В нем главными действующими лицами были Минерва (Екатерина II), Рутения (Россия), Алцид (Павел), Суеверие, Невежество и русский народ. В первой картине Химеры (оспа) пожирали детей. Рутения в страхе и смятении не знала, что делать и была в отчаянии. Во второй картине появлялись русская Минерва и Алцид, которые изгоняли Суеверие и Невежество. Балет заканчивался прославлением Екатерины II и радостным величественным танцем народа. Подобные спектакли были своеобразными хореографическими одами, перекликающимися с одами, в те годы звучавшими в литературе.

Ставя балеты мифологического содержания и переводя на язык танца французские трагедии, Анжиолини одновременно работал и над русскими темами. В 1776 году он переделал в балет одну из лучших трагедий Сумарокова **«Семира»**, *создав первый отечественный героический балетный спектакль*. Значение этих спектаклей снижалось тем, что постановщик в первую очередь учитывал интересы придворного зрителя. Все же в истории развития русского балета эти постановки сыграли положительную роль, так как они расширяли рамки танцевальной выразительности и обогащали танцевальный язык.

Стремясь показать в своих балетах «изображение страстей в действие произведенных», Анжиолини допускал в спектакле лишь танец, непосредственно вытекающий из действия. Ведущее положение в балетах того времени продолжал занимать мужчина, балетный костюм которого подвергся некоторым изменениям. Обязательные прежде «бочонки» у танцовщиков постепенно уступали место «историческому» костюму в господствующем тогда стиле барокко. Высокий парик был заменен бытовым с буклями и косичкой; высота каблуков заметно уменьшилась. Танцовщицы сменили стесняющие их движения «корзины» на широкие, значительно укороченные юбки без кринолинового каркаса. Женщины уже

чаще появлялись без парика, каблуки их туфель стали ниже. Изменения в костюме придали женскому танцу большую легкость.

В середине 60-х годов, помимо балетов, шедших на театральной сцене, все большее распространение в дворянском обществе стали приобретать так называемые «*благородные балеты*». Они ставились во дворцах, и исполнителями их были исключительно представители богатого дворянства. Сложность балльных танцев и чрезвычайно медленное развитие танца сценического являлись благодатной почвой для возникновения любительских балетных спектаклей.

Воспитание отечественных исполнительских кадров в Петербурге в те годы заметно ухудшилось, так как Анжиолини уделял мало внимания работе в школе. Это объяснялось тем, что он в своей деятельности опирался по преимуществу на иностранцев, отодвигая русских на второй план. В таких условиях русским артистам лишь в редких случаях удавалось занять положение, на которое они имели полное право.

В этом отношении чрезвычайно характерна судьба выдающегося русского танцовщика **ТИМОФЕЯ БУБЛИКОВА (ок. 1748-ок. 1815)**. Еще в школе он обратил на себя внимание своими редкими способностями. Первые выступления Бубликова на придворной сцене принесли ему успех, но так как танцовщик был русским, этот успех не был таким, на который он имел право рассчитывать по степени своего таланта, и зрители по принятому среди придворной знати обычаю презрительно называли его Тимошкой. Все же необыкновенные способности этого танцора были столь очевидны, что Екатерина II согласилась направить его на два года за границу для совершенствования. В 1765 году Бубликов получил заграничную командировку и отправился в Вену к учителю Хильфердингу. Здесь Бубликов не только совершенствовал свое искусство, но и с успехом выступал на сцене Венского театра, где приобрел европейскую известность. Это обстоятельство имело решающее значение для его судьбы на родине. Русский придворный зритель, для которого признание Западной Европы было законом, сразу изменил свое отношение к отечественному танцору после его возвращения. Бубликов был зачислен в труппу первым

танцовщиком, наравне с иностранцами и получил придворный чин и звание танцмейстера двора. Выход Бубликова на сцену обычно приветствовался аплодисментами зрителей, что являлось особым знаком уважения дворянства к русскому исполнителю, которого стали именовать теперь не Тимошкой, а Тимофеем Семеновичем.

ШАРЛЬ ЛЕ ПИК (1744 – 1806)

В 1787 году Шарль Ле Пик был приглашен в Россию, в Санкт-Петербург, куда он и прибыл со своей семьей: женой балериной Гертрудой Росси и её сыном, то есть своим пасынком, 11-летним Карло Джованни Росси, – на должность первого танцора императорской труппы, а в 1792 он стал там же главным балетмейстером и занимал эту должность вплоть до 1799. В России он стал провозвестником и первым пропагандистом новаторских идей своего учителя Ж.-Ж.Новерра. Он перенес на Петербургскую сцену несколько его балетных спектаклей и поставил собственные представления, основанные тоже на эстетике реформаторских взглядов Новерра. А кроме того, он стал организатором издания на русском языке главного труда своего педагога – многотомной книги «Записки о танце и балете» (фр. «Lettres sur la danse et les ballets», первое издание в Лионе и Штутгарте в 1760 году), вышедшей в Петербурге под названием «Письма о танце» в 1803 – 1804 годах – эта работа выдержала несколько изданий и переиздается в том же переводе вплоть до настоящего времени. Известный русско-французский балетный деятель Б. Кохно через много лет сказал: «Новерр преобразил танец своей эпохи, а его балет-пантомима достиг России благодаря его ученику Ле Пику».

Для творчества Ле Пика были характерны постановки медленных адажио с позировками, он вносил в аллегро прыжки с заносками и пируэты все то, что плотно вошло в практику русского балетного исполнительского искусства.

В 1799 году Ле Пик был отстранён от должности главного балетмейстера, однако оставался в Петербурге и продолжал служить там же, на императорской сцене, как танцовщик. Кроме того, он преподавал

французскую манеру танца в петербургской театральной школе и в крепостном театре Н. П. Шереметева.

В конце жизни Ле Пик неоднократно ставил дворцовые празднества при дворе Екатерины II. В Петербурге он оставался до конца своих дней, там же и скончался.

Его деятельность в России стала продолжением воцарения на русской сцене французской балетной школы (одновременно в России господствовала и итальянская хореографическая школа, привезенная итальянскими хореографами: Гаспаро Анжиолини, Джузеппе (или в переделке на русский язык Иосиф) Канциани), заложенной еще танцовщиком Ж.-Б. Ланде во время царствования Анны Иоанновны; Шарль Ле Пик окончательно упрочил в русском балете французский стиль, хотя при этом не чурался работы и с итальянскими мастерами.

На исходе XVIII столетия в русский театр пришел первый крупный отечественный балетмейстер и одаренный танцовщик. Человек, стоявший у истоков русского балета, по иронии судьбы носил иностранную фамилию – **ИВАН ИВАНОВИЧ ВАЛЬБЕРХ (1766 - 1819)**. С его именем связана знаменательная полоса в истории нашей хореографии. В его творчестве отчетливо выразились многие характерные особенности балетного искусства той поры. Предки И. И. Вальберха были выходцами из Швеции, но род его давно обрусел. Будущий балетмейстер родился в Москве в семье театрального портного. Профессиональное образование Вальберх получил в Петербургской балетной школе. Там он не только в совершенстве овладел техникой танца, но, отличаясь неутомимой жаждой знаний, много читал и изучил французский и итальянский языки. Будучи одним из лучших учеников Канциани и обладая выгодной наружностью, Вальберх в 1786 году был зачислен в придворную труппу на первое положение, чего почти никогда не удаивались русские.

В 1801 году главным хореографом петербургской балетной труппы стал **Шарль Дидло**, а Вальберх занял место помощника. Это было справедливо. Щедрый и неутомимый талант Дидло вывел русский балет на одно из главных мест в европейском мире. Ну, а Вальберх еще раньше

перешагнул этот порог творчества, с которого началась важная пора национального самосознания русской хореографии. Оба балетмейстера стали единомышленниками в борьбе за развитие русского балетного искусства.

Поэтичность и драматизм балетов Дидло заставили Вальберха, поначалу относившегося к нему отрицательно, признать превосходство своего гениального петербургского соперника. Преданно любивший свое искусство, Вальберх к концу творческого пути стал помощником и сотрудником Дидло.

Вальберх работал в балете до конца своей жизни. Покинув сцену как танцовщик, он продолжал преподавать в школе и ставить спектакли. Свой труд он прекратил лишь за четыре месяца до смерти, наступившей 14 июля 1819 года. Дидло хорошо охарактеризовал его творческие и личные достоинства, когда писал в предисловии к либретто балета «Амур и Психея» (1809), что Вальберх уважаем всеми не только как выдающийся и разнообразный артист, но и как добрый отец, честный человек и прекрасный товарищ: «а когда столь существенные качества сочетаются с талантом, они как бы удваивают его и придают еще больше блеска достоинствам».

На петербургской сцене Вальберх поставил 36 балетов и возобновил 10 спектаклей других хореографов. Кроме того, Вальберх ставил первые балеты-дивертисменты из русской народной жизни и почти все танцы в шедших тогда драматических и оперных спектаклях. Ему многое дали встречи с драматургами того времени.

В конце XVIII века возникает новое литературное направление сентиментализм, пришедший на смену классицизму. В противовес классицизму писатели этого направления на первый план выдвигали чувство и отстаивали право человека на свободную, независимую от гнета государственной власти личную жизнь.

Вальберх создал ряд значительных произведений, новаторских по содержанию и по форме, заметно подвинувших вперед нашу хореографию. Вальберх *делал основой собственных балетов подлинно драматическое*

действие. Принцип выразительности и действенности танца он утверждал в собственном творчестве и на этом принципе воспитал плеяду выдающихся исполнителей. Воспринимая ценные достижения своих предшественников – деятелей классицизма, Вальберх продолжал и развивал их традиции. Сам он выступил как художник нового стиля, пришедшего на смену классицизму. Представитель сентименталистских тенденций на русской сцене, он уже не хотел изображать одних лишь античных героев с их титаническими страстями, его не привлекала задача передать средствами хореографии ненависть Медеи или гнев Дидоны. ***В его произведениях нередко представляли черты реальной жизни, действовали обыкновенные люди.*** Эти люди претерпевали всяческие испытания, переживали всевозможные невзгоды – преследования врагов, кораблекрушения и т. п., причем, в согласии с требованиями сентиментализма, дело не обходилось без мелодраматических эффектов, призванных растрогать зрителя.

Особенно важным для Вальберха было назидательное, морализующее начало. Его балеты превозносили добродетель и заставляли содрогаться при виде порока. Красноречивы уже сами названия его спектаклей: «Клара, или Обращение к добродетели» (1806), «Рауль Синяя Борода, или Опасность любопытства» (1807), «Торжество любви Евгении» (другое название: «Евгения, или Тайный брак», 1807), «Американская героиня, или Наказанное вероломство» (1814), «Генрих IV, или Награда добродетели» (1816). В этих и многих других постановках Вальберха действовали реальные, живые персонажи.

Вальберх, таким образом, в ряде случаев выводил на сцену людей определенной исторической эпохи, передавал характерные национальные черты героев, их быта. Это был большой шаг вперед в истории хореографии. Вполне справедливо Вальберх утверждал, что «положение сочинителя, артисты, коими он может располагать, их дарования, пособия музыки, декораций, костюмов много содействуют успеху балета и неудаче оного». Совершенствуя все эти необходимые слагаемые хореографического творчества, приучая зрителей ценить балет как

серьезное и содержательное искусство, он тем самым расчищал путь и для исторических балетов Дидло. С 1794 года Вальберх принял на себя обязанности руководителя балетной школы. Впервые во главе петербургского училища стал русский педагог. Вальберх начал широко применять новые методические приемы и стал не только учить, но и воспитывать учащихся. Когда из соображений экономии на некоторое время балетная школа была закрыта и учащиеся распущены, Вальберх, несмотря на то что имел большую семью, взял некоторых наиболее способных учеников к себе домой, где они продолжали обучение. Среди этих учеников были знаменитая впоследствии Е. Колосова и У. Плетень. В результате педагогической деятельности Вальберха к концу века петербургская балетная сцена была окончательно завоевана русскими.

Будучи художником больших и разносторонних интересов, Вальберх создал несколько балетов по мотивам классических произведений мировой литературы:

- В 1801 году он сочинил балет **«Новый Стерн»**, творчески преобразуя некоторые мотивы романа Лоренса Стерна «Сентиментальное путешествие»;
- на сюжет шекспировской трагедии он поставил балет **«Ромео и Юлия»** (1809) и сам исполнял роль Ромео;
- основой балета **«Поль и Виргиния»** (1810) послужил одноименный роман французского писателя-сентименталиста Бернардена де Сен-Пьера.

В 1799 году он поставил одноактный балет-пантомиму **«Новый Вертер»** на музыку С. Н. Титова, избрав сюжетом подлинное событие из городской современной жизни, случившееся в Москве. Вальберх развернул действие этого балета в современной ему эпохе и выпустил исполнителей на сцену во фраках и модных для того времени платьях. Подобное новшество вызвало оживленные споры и осуждение у части зрителей, но спектакль имел успех.

Если к началу XIX века балетной сцене были уже хорошо знакомы спектакли из крестьянского быта, то *балет, героями которого выступали горожане, ставился впервые и подобных себе не имел.*

Летом 1812 года полумиллионная французская армия вторглась в пределы России. Вальберх сочиняет и совместно с балетмейстером и режиссером Императорской балетной труппы А. Л. Огюстом осуществляет ряд постановок, отражающих патриотические настроения, охватившие страну. 30 августа 1812 года, накануне сдачи Москвы, на сцене петербургского Большого Каменного театра появляется балет на музыку Кавоса «**Любовь к Отечеству**», в одном действии, с хорами и пением. В жанр патриотического дивертисмента прочно вошел русский народный танец, лучшей исполнительницей которого стала знаменитая ученица Вальберха Евгения Ивановна Колосова.

Нельзя не сказать об огромной и дружной семье Вальберха, которая была самой большой радостью в его жизни. В семье Вальберха было 11 детей.

Театральная практика того времени постоянно требовала от балетмейстера новых спектаклей, возобновлений чужих балетов, постановок танцев в операх и драмах. Кроме того, Вальберх, обремененный большой семьей, вынужден был искать дополнительных заработков и занимался переводами иностранных пьес на русский язык. Все это мешало его главным творческим поискам. Не следует забывать также, что новаторство Вальберха, по условиям тогдашнего времени, было ограничено в силу узости его социального мировоззрения: Вальберх не сильно был причастен к политической борьбе своей эпохи, его интересы в основном замыкались кругом чисто профессиональных вопросов. Однако, в целом творчество талантливого художника сыграло чрезвычайно важную роль в судьбах русской хореографии. С именем Вальберха – первого крупного русского балетмейстера – связана одна из славных страниц истории нашего театра.

Вальберх хорошо владел французским, немецким и итальянским языками, был начитан в древней и новой литературе, хорошо знал историю

и мифологию, свидетельством тому сценарии его балетов и его переводы драматических пьес. Его переводные комедии неоднократно ставились на сцене. Он трудится так настойчиво и упорно, что к концу жизни становится литератором. Книга «Из архива балетмейстера. Дневники. Переписка. Сценарии» включила в себя дневник путешествия И. Вальберха в Париж в 1802 г. и его переписку с женой Софьей Петровной, относящуюся к 1807-1808 гг.

Исследователи связывают имя Вальберха с понятием «нравственный балет». Мысль о том, что в театре можно не только развлекать публику великолепным танцем и прекрасной музыкой, но показать всю мерзость зла и прелесть добра, актуальна до сих пор. Изучая жизнь Ивана Ивановича по его письмам, путевому дневнику, воспоминаниям современников, приходишь к выводу, что он был не просто первым русским балетмейстером, он был замечательным человеком – честным, благородным, порядочным. Это был человек, жизненным девизом которого можно считать короткую фразу из письма, обращенного к дочери: *«Все пыль и мечта, кроме чистой и спокойной совести, поверь мне»*.

Постановки Вальберха страдали существенными недостатками, из которых главный заключался в том, что пантомима в них часто подавляла танец. Однако настойчивое стремление балетмейстера создать самостоятельный балетный репертуар свидетельствовало об определенной зрелости русского балета.

ТЕМА 4. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

В начале XIX века русский театр обслуживал уже гораздо более широкие круги зрителей, чем при своем возникновении. Стремление самых различных слоев российского общества иметь свой театр свидетельствовало о высоком уровне развития национальной культуры. **30 августа 1756 года указом императрицы Елизаветы был учрежден русский общедоступный профессиональный театр.**

Два театральных начинания непосредственно подготовили почву для создания Петербургского театра: образование в конце 1740-х годов любительского театра в Петербургском шляхетском корпусе, во главе которого стал бывший его воспитанник двадцатидевятилетний Александр Петрович Сумароков, поэт, драматург, один из образованнейших людей своего времени, и возникновение в Ярославле в 1750 году театра любителей-разночинцев под руководством Федора Григорьевича Волкова. Первый из двух любительских театров был придворным, для узкого круга зрителей высшего света и специально приглашенных гостей, преимущественно из иностранных дипломатов. Второй – ставил спектакли для широких масс ярославских зрителей.

Вождем русского классицизма в драматургии и на сцене по праву считается первый руководитель Петербургского театра А.П. Сумароков. Два десятилетия – 1750-1760-е годы – трагедии, комедии, оперы, балеты и прологи Сумарокова составляли почти целиком репертуар Петербургского театра. Драматические спектакли шли в очередь с операми и балетами. Труппа была единой: драматические «сюжеты» пели в операх, а иногда и танцевали в балетах, балерины участвовали в комедиях, в учебную программу театрального училища в качестве обязательного предмета для всех, даже для музыкантов, входила балетная выучка.

В Москве публичный оперно-балетный театр был открыт немного раньше, в 1753 году. В репертуар театров входили и драма, и опера, и балет.

Большой театр начинался как частный театр губернского прокурора князя Петра Урусова. 28 марта 1776 года императрица Екатерина II подписала князю привилегию «быть содержателем всех театральных в Москве представлений» сроком на десять лет. Эта дата считается днём основания московского Большого театра. Урусов должен был в пятилетний срок построить каменный театр «с таким внешним убранством, чтобы он городу мог служить украшением». Содержание театральных представлений было делом финансово обременительным, и

князь Урусов разделил свою «привилегию» с обрусевшим англичанином Майклом Медоксом, инженером, механиком и успешным театральным антрепренёром. В 1777 году компаньоны приобрели дом князя Лобанова-Ростовского, располагавшийся на улице Петровка, с тем чтобы возвести на его месте новое театральное здание. Князь Урусов, понёсший значительные убытки, уступил свою долю в предприятии Медоксу.

Здание по проекту архитектора Христиана Розберга было выстроено всего за пять месяцев. Зрительный зал с тремя ярусами лож, галереей, партером на двадцать рядов лавок и просторным «паркетом» между партером и сценой, где были установлены кресла для «особых» посетителей, а также могла стоять прочая публика, вмещал почти тысячу человек. Помимо необходимых служебных помещений, в Петровском театре – он получил название благодаря своему местоположению – имелись многочисленные фойе и залы, в том числе «маскерадная». Театр был средоточием и культурной, и общественной жизни: здесь давались не только представления, но и проходили публичные лекции, концерты, маскарады и балы. Репертуар театра формировался преимущественно из русских и итальянских комических опер с балетами и отдельных балетов. Балетные кадры Петровскому театру поставляли в основном классы «изящных искусств», основанные при Московском воспитательном доме.

В 1805 году здание Петровского театра было уничтожено пожаром. Труппа бывшего Петровского театра перешла под юрисдикцию Дирекции Императорских театров, ранее управлявшей исключительно петербургской сценой. Так заявила о своем существовании единая Дирекция Императорских театров, а московская труппа обрела статус императорской.

В 1808 году для неё было возведено новое здание – единственное, построенное в Москве по проекту зодчего Карла Росси. Когда Наполеоновская армия оккупировала Москву и начался великий московский пожар 1812 года, это здание сгорело одним из первых.

18 января 1825 года состоялось торжественное открытие нового здания Петровского театра в Москве. Отстроенный театр по проекту архитектора Осипа Бове оказался в разы больше прежнего, поэтому к нему сразу прикрепилось определение «Большой». В день открытия исполнялся написанный специально по случаю пролог «Торжество муз» в стихах (М. Дмитриева), с хорами и танцами на музыку А. Алябьева, А. Верстовского и Ф. Шольца. Балетный дивертисмент поставила знаменитая танцовщица Фелицата Гюлень-Сор, за два года до этого события приглашённая из Франции.

Рубеж двух столетий был временем дальнейшего развития русского хореографического искусства. На балетной сцене появились крупные, самобытно-одаренные мастера. Эти мастера развивали старые формы, искали и создавали новые. Решающую роль в развитии балета сыграла Петербургская балетная школа. *В 1738 по распоряжению царицы Анны Иоанновны открылась Петербургская балетная школа, как «Танцовальная Ея Императорского Величества школа» (ныне Санкт-Петербургская академия танца им. А. Я. Вагановой), создателем и руководителем которой был Жан-Батист Ланде. На рубеже XVIII – XIX веков в школе работал И.И. Вальберх – первый русский балетмейстер, воспитавший немало талантливых артистов, среди которых – яркая танцовщица и драматическая актриса Евгения Колосова. Вальберх подготовил школу и труппу театра к приезду французского балетмейстера Ш. Дидло.*

Французский хореограф Ш. Дидло прибыл в Петербург в 1801 году по приглашению властей и стал полноправным художественным лидером столичного балета.

ШАРЛЬ ЛУИ ДИДЛО (1767-1837) – француз по происхождению, он сроднился с Россией, и все его самые знаменитые балеты были созданы здесь.

Дидло, француз по происхождению, родился в Стокгольме в 1767 году. Его отец был первым танцовщиком в Большом Стокгольмском театре и преподавал в младших классах балетного училища. В детстве Шарль перенес оспу. Мало кто после этого заболевания мог похвалиться

гладким, не изрытым оспинами лицом. Но недостаток внешности не помешал мальчику стать знаменитым танцовщиком. На самом деле способности Дидло к танцам были ограниченными. Дидло в 9 лет отвезли в Париж и отдали в учение балетмейстеру Жану Добервалью. В 1784 году Доберваль уехал из Парижа. Семнадцатилетний Дидло продолжал учиться, хотя материальные обстоятельства были сложными. Тогда он впервые попробовал себя в роли балетмейстера. Вскоре Дидло едет в Лондон. Там он самостоятельно поставил в 1788 году два одноактных балета – «Милость сеньора» и «Ричард– Львиное сердце». Успех был такой, что с начинающим хореографом заключили контракт на несколько сезонов.

В Лондоне он поставил балеты, которые принесли ему известность: «Любовь маленькой Пегги», «Караван на отдыхе», «Отомщенная любовь», «Флора и Зефир», «Счастлирое кораблекрушение», «Ацис и Галатhea» – всего одиннадцать балетов за пять лет.

В сентябре 1801 года он с женой и маленьким сыном приехал в Россию. Его пригласили в Санкт-Петербург. Петербургский театр оказался благотворной почвой, на которой расцвел талант большого мастера. Здесь Дидло снискал заслуженную славу гениального хореографа.

Дидло первоначально занял сравнительно скромное место в петербургской труппе, где-то после Ле Пика и Вальберха, он уже очень скоро стал тут полновластным хозяином. Первый танцовщик, он был одновременно главным балетмейстером, преподавателем танцев в балетной труппе и в театральном училище.

Его дебют на российской сцене состоялся в 1802 году – это был балет «Аполлон и Дафна». Если раньше Венер и Марсов «изображали» в расшитых золотом кафтанах и в платьях с фижмами, а главное – в туфлях на каблуках, то Дидло выкинул эти костюмы на свалку. Никаких париков, шиньонов, туго зашнурованных корсетов, тяжелых башмаков с пряжками – костюм должен быть легок и невесом, и лучше всего, если это – **туника** на манер античной. А под тунику следует надевать **трико телесного цвета**.

Это трико появилось лет десять назад как нижнее белье – дамы тогда носили полупрозрачные платья – «шемиз», высоко подпоясанные, и хотя некоторые искательницы приключений надевали их на голое тело, но в основном под ними носили тонкое шелковое трико. Его-то и использовал для своих нимф и зефиров Дидло.

Реформа костюма была напрямую связана с изменениями в хореографической технике. Сценический танец окончательно перестал быть более сложной формой салонного и приобрел черты современного классического танца с ясностью и четкостью линий тела, большей амплитудой движений рук, корпуса и особенно ног, полетностью, что привело и к большей свободе движений. Преобразования в технике танца неминуемо привели к изменениям в системе обучения, которые сделал Дидло, находясь во главе труппы и балетной школы.

Мужской танец изобилует высокими и сильными прыжками, верчениями на полу и в воздухе, разнообразными заносками. Женский танец технически был куда менее сложен – время пуантов еще не наступило. Отдельные артистки делали попытки встать не просто на высокие полупальцы, а на самый кончик носка. Но специальные балетные туфли еще только предстояло изобрести. От танцовщицы требовалось подражание красивой картине или статуе, самое пристальное внимание обращали на ее руки. Дуэтные поддержки тоже были очень скромными – танцовщик лишь изредка поддерживал партнершу, иногда поднимал ее на уровень груди и никогда не подбрасывал в воздух. Вся виртуозная нагрузка приходилась на сольный мужской танец.

Педагогом он был очень строгим, мог и поколотить палкой нерадивого ученика. Про него говорили: легок на ногу и тяжел на руку. Тем, кого он считал самыми талантливыми, больше всего и доставалось. Но странным образом это не гасило энтузиазма – Дидло умел заразить балетную молодежь своим азартом. Большое внимание он уделял актерскому мастерству – в его постановках всегда были маленькие роли для детей, и дети отлично справлялись с поставленными задачами. *Шарль Луи Дидло, основатель современной методики классического танца,*

преподавал в школе около 20 лет – за это время он сумел добиться того, чтобы русский балет стал частью европейского (там в то время как раз складывалась новая система театрального пуантного классического танца). Классический танец, который внедрил Дидло, стал стержнем образовательной программы будущей Академии русского балета им. А. Я. Вагановой.

Весь первый период деятельности в Петербурге, продолжавшийся до 1811 года, он создавал, строил, воспитывал, добиваясь поразительных результатов. Как высокоталантливый человек, Дидло понял главное: Россия той поры, на пути к подъему своей национальной культуры, своей науки, литературы, искусства, открывала широкий простор для подлинно творческой деятельности.

Но в 1811 году Дидло покинул Санкт-Петербург, он уехал в Лондон и проработал там до 1816 года. Летом 1816 года Дидло вернулся в Россию, а уже в августе состоялась премьера его нового балета «Ацис и Галатеея». В роли Галатееи дебютировала только что окончившая балетную школу Авдотья Истомина.

До приезда Дидло репертуар состоял главным образом из иностранных балетов, а балетную труппу дирекция императорских театров всегда старалась поддерживать дорогими иностранными танцовщиками и танцовщицами. Дидло старался избегать постановки чужих балетов, говоря, что только молодым ученикам простительно ставить балеты своих учителей; в то же время он объявил, что он из русских воспитанников и воспитанниц сделает первоклассные европейские таланты; и действительно, он создал целый ряд русских хореографических знаменитостей. В течение многих лет во всех балетах петербургской сцены исполнителями были исключительно ученики Дидло.

Дидло сочинил и поставил несколько десятков балетов – балеты мифологические, балеты сказочные, с феями и волшебством, балеты комические, балеты драматические – пятиактные спектакли с большими пантомимными сценами. Но к какому бы балету Дидло ни обращался, он старался показать живые характеры и судьбы. Он считал своим долгом

быть в курсе культурной жизни столицы. В 1823 году он поставил балет «Кавказский пленник» на сюжет поэмы Пушкина.

К середине 19 в. петербургский балетный театр благодаря Дидло занял в Европе одно из первых мест, наряду с труппой Парижской оперы. Национальное своеобразие русской балетной школы начало формироваться в XIX веке под влиянием французского балетмейстера Шарля-Луи Дидло.

Выдающиеся русские поэты (например, Пушкин и Державин) в своих стихах воспевали балеты Дидло и его балерин.

Дидло оставался на русской балетной сцене до 1836 года: не только ссора с тогдашним директором театров, князем Гагариным, заставила последнего подать в отставку и оставить службу, вся обстановка в театре была неблагоприятной. Балетмейстера изводили мелочными придирками, упрекали в нарушении административных правил, пытались управлять его театральной деятельностью. Желая поправить в более теплом климате свое здоровье, расстроенное различными неприятностями и бездействием, Дидло отправился в Киев, где и скончался 7 ноября 1837 года.

АДАМ ПАВЛОВИЧ ГЛУШКОВСКИЙ (1793 – ок. 1870)

В Петербургскую балетную школу он попал ребенком, учился некоторое время у Вальберха, а потом был переведен в класс Дидло. Он был способный ученик и вскоре обратил на себя внимание учителя и Дидло взял Глушковского к себе в дом.

Необыкновенно скромный и преданный своему искусству, он многое сделал для московского балетного театра, хотя и не был таким ярко-одаренным художником, как Дидло. Еще в годы учения Глушковский выступал на петербургской сцене в ответственных ролях балетного репертуара. В 1809 году исполнял роль Аполлона в балете «Суд Париса».

В 1811 году Глушковский окончил школу и был зачислен в Петербургскую труппу, но ему не довелось служить в Петербурге. С января 1812 года его перевели в Москву на положение «первого дансера» и он сразу же добился признания. Выступив в центральной роли балета «Зефир, или Ветреник, сделавшийся постоянным», он с подлинным артистизмом и

технической легкостью исполнил сложнейшую партию. Сильной стороной дарования Глушковского была выразительная пантомимная игра.

Сразу же по приезде в Москву, Глушковский стал преподавать танцы в театральной школе. Когда же театр и школа покинули Москву в дни вторжения наполеоновских войск, преподавание танцев целиком перешло к Глушковскому. Глушковский, которого обыватели наградили прозвищем «чертова помощника», не прекращал своих занятий, и ученицы его делали большие успехи. Глушковский оправданно расценивал искусство танца как работу трудную и тонкую, требующую ежедневной тренировки. Благодаря систематическим занятиям, численно небольшая школа, возвратясь в Москву, могла похвастаться вполне профессионально подготовленными учениками и ученицами.

Глушковский – балетмейстер. Большие многоактные балеты приходилось ставить наспех и в обстановке, далеко не похожей на ту, в какой работал над своими произведениями Дидло. Глушковскому приходилось ставить балеты – мелодрамы, насыщенные кровавыми убийствами и прочими ужасами («Развратный, или Вертеп разбойников» (1814), «Смерть Роджера, ужаснейшего атамана разбойников богемских лесов, или Оправданная невинность несчастного сына Виктора» (1816)). Глушковскому было трудно противиться такого рода веяниям в репертуаре уже потому, что в штате он никогда не занимал должности балетмейстера. Он не был борцом в искусстве. Он поставил в московском театре почти все лучшие балеты Дидло: «Зефир и Флора» (1817) «Венгерская хижина» (1819) «Молодая молочница» (1820) «Кавказский пленник» (1827). Глушковский в первом же своем балете перенес на московскую сцену практику воздушных полетов.

Кроме того, он перенес на московскую сцену балеты:

«Инесса де Кастро» (Канциани),

«Рауль Синяя Борода» (Вальберх),

«Медея и Язон» (Новерр) и другие.

И все же скромный, но преданно любивший свое искусство Глушковский, находясь в трудных для творчества условиях, достиг многого.

В 1812 году: «Севильский цирюльник» «Дафнис и Хлоя» «Остров любви, или Забава сельских пастухов»

Поставил по Пушкину: «Руслан и Людмила» «Три пояса» «Черная шаль».

Значение творчества Глушковского. Постоянный интерес Глушковского к современным ему произведениям русской литературы, следует признать передовой заслугой балетмейстера. Глушковский был убежденным пропагандистом и проводником прогрессивных для своего времени эстетических принципов Дидло. Он памятен как первый теоретик и историк русской хореографии. Исключительно велика его роль в реорганизации московской балетной труппы после 1812 года, в подготовке и воспитании молодых кадров. За период с 1815 по 1825 год русский балет окончательно самоопределился. Теперь он обладал самобытным репертуаром, не зависимым от зарубежных балетных театров, русскими исполнителями и национальной школой танца. Рождению русской школы в балете предшествовал сложный почти тридцатипятилетний процесс формирования.

Самостоятельная творческая работа в русских комических операх, освобождение балетного театра от иностранных исполнителей, патриотический подъём в период Отечественной войны 1812 года были теми вехами, по которым русский балет шёл к своему самоопределению. Самым трудным был период создания национального классического танца, и в этом деле значительную помощь русскому балету оказал Дидло.

Задача педагогов русской балетной школы сводилась к тому, чтобы довести танцевальную технику до более высокого уровня, чем за границей, не подавляя при этом индивидуальных национальных особенностей танцовщиков. Кроме того, надлежало ещё сделать эту технику русских настолько органичной, чтобы она не мешала главному – созданию танцевального образа. С помощью русских педагогов: удалось достичь к

началу 1820-х годов XIX века огромных успехов в этой области. Русские в полной мере сравнялись с иностранцами и в танцевальной технике и превзошли их в отношении выразительности.

В отличие от иностранцев русские артисты не рассматривали технику как самоцель, а видели в ней лишь средство для создания цельного театрального образа. Артисты русского балета были и хорошими пантомимистами. Все русские исполнители обладали яркой индивидуальностью. Выразительность танца русских артистов балета восхищала зрителей.

Дидло высоко ценил танцовщика Николая Гольца «особенно же по душе и истинному таланту». Гольц был «единственным танцовщиком в героическом жанре». В истории русского балета написано: «Из мужского состава труппы выделялся **НИКОЛАЙ ОСИПОВИЧ ГОЛЬЦ (1800 – 1880)**. Богато одаренный, он уже в школе вызывал удивление педагогов. Редкая трудоспособность позволила Гольцу одновременно специализироваться в самых разнообразных отраслях сценического искусства. К моменту его выпуска руководители драмы, оперы, балета и оркестра настаивали на определении Гольца каждый в свой коллектив. Ввиду невозможности достигнуть соглашения вопрос был передан на рассмотрение министра, после чего Гольца назначили в балетную труппу на партии первого танцовщика. Он полностью оправдал возложенные на него надежды и работал на сцене в петербургского театра 58 лет, последовательно занимая амплу классического, затем характерного танцовщика, а потом мимического актёра».

Гольц был партнёром Марии Тальони, выступавшей в Петербурге несколько сезонов, танцевал с ней более 200 раз, танцевал с Фанни Эльслер.

В качестве балетмейстера Николай Гольц сочинял характерные танцы, поставил танцевальные сцены в нескольких операх. Специально для него Михаил Глинка сочинил мазурку в опере «Жизнь за царя» (1843).

Одновременно с работой на сцене преподавал бальные и характерные танцы в Петербургском театральном училище; кроме того, обучал бальным

танцам в различных учебных заведениях и частным образом. Так, среди его учеников был композитор Михаил Глинка.

В 1845 году Гольц побывал в Париже. В качестве новинки он привёз из Франции в Петербург новый модный танец – польку; сначала он поставил её на сцене, а потом распространил в великосветском петербургском обществе – в скором времени польку затанцевали на балах и в аристократических салонах.

ЕВГЕНИЯ ИВАНОВНА КОЛОСОВА (1780 – 1869) – русская пантомимная балерина. После окончания Петербургского театрального училища была принята солисткой в Петербургскую казенную труппу. Исполняла заглавные роли в балетах, поставленных её педагогом Вальберхом. Колосова одной из первых стала исполнять на балетной сцене русские танцы. Другим её новаторством стало то, что она сменила пышный стилизованный костюм на античный хитон. Артист балета и балетмейстер Адам Глушковский писал о Колосовой: "Я более сорока лет следил за танцевальным искусством, много видел приезжающих в Россию известных балетных артистов, но ни в одном не видал подобного таланта, каким обладала Евгения Ивановна Колосова, танцовщица петербургского театра. Каждое движение ее лица, каждый жест так были натуральны и понятны, что решительно заменяли для зрителя речи". Евгения Колосова была на сцене с 1794 по 1826 годы, после чего занялась педагогической деятельностью.

Танец Е. Колосовой отличался музыкальностью, пластичностью. В совершенстве владела искусством трагической пантомимы. Для Колосовой был характерен высокий стиль танца. Русские в полной мере сравнялись с иностранцами и в танцевальной технике и превзошли их в отношении выразительности. Колосова, по словам Глушковского, владела искусством «выражения человеческих чувств... Каждое движение её лица, каждый жест так были натуральны, понятны, что решительно заменяли речь». Успешно выступала также как драматическая актриса в драмах и комедиях. После того как оставила сцену, занималась педагогической деятельностью, среди её учениц — балерины А. И. Истомина, М. И. Данилова.

АВДОТЯ ИЛЬНИЧНА ИСТОМИНА (1799 – 1848).

Выдающаяся танцовщица-актриса романтического балета. Помимо того, что Истомина была общепризнанной выдающейся балериной, она считалась одной из самых красивых женщин Петербурга своего времени, окруженной огромным количеством поклонников, что, естественно, не могло не сказаться на ее жизни — и личной, и творческой.

Педагогом Истоминой в балетной школе, в старших классах был Шарль-Луи Дидло, талантливый балетмейстер и педагог, сыгравший крупнейшую роль в истории развития русского балета, но при этом своенравный и жестокий. По окончании учебы была принята в Петербургскую труппу императорских театров, дебютировав в балете своего учителя Шарля Дидло «Ацис и Галатей», и сразу же заняла ведущее положение в труппе

Красавица-балерина сразу обратила на себя внимание. Пимен Николаевич Арапов, самый первый историограф русского театра, писал о ней: «Истомина была среднего роста, брюнетка, красивой наружности, очень стройна, имела черные огненные глаза, прикрываемые длинными ресницами, которые придавали особый характер ее физиономии, она имела большую силу в ногах, апломб на сцене и вместе с тем грацию, легкость, быстроту в движениях...». Поклонники-аристократы добивались ее расположения.

Современники наградили ее высоким призыванием – лучшей танцовщицы конца 1810-1820 годов. Например, об Истоминой писали, что она «играла прелестно, как умная и опытная актриса, имела большую силу в ногах, апломб на сцене и вместе с тем грацию, легкость, быстроту в движениях, пируэты её и элевация изумительны». Она не «уступала Тальони в лёгкости» и «довела поднимание ног до головы». Она блистала в главных ролях чуть ли не во всех балетах своего педагога Шарля Дидло.

15 января 1823 года в Петербурге, в Большом Каменном театре состоялась премьера балета «Кавказский пленник, или Тень невесты» по мотивам пушкинской поэмы на музыку Катарино Кавоса. Истомина исполняла партию Черкешенки. А. С. Пушкин в это время был в ссылке в

Кишинёве, а узнав о спектакле, написал брату Льву в Санкт-Петербург: «Пиши мне о Дидло, о Черкешенке Истоминой, за которой я когда-то волочился, подобно Кавказскому пленнику». Сколько тоски и отчаяния в этих строках. Пушкин хорошо знал Истому. Они были ровесниками, вращались в одном великосветском петербургском кругу; он был среди зрителей и почитателей таланта балерины, а её танцу в балете «Ацис и Галатея» посвятил бессмертные строки в своем романе в стихах «Евгений Онегин»:

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совет, то разовьет,
И быстрой ножкой ножку бьет.

Истомина стала первой русской танцовщицей на пуантах (первая танцовщица на пуантах – Мария Тальони).

Истомина прослужила в императорском балете двадцать лет.

МАРИЯ ИВАНОВНА ДАНИЛОВА (1793 – 1810) – русская балерина. Училась в Петербургском театральном училище; педагоги Ш. Дидло и Е. И. Колосова. Дидло называл её одной из своих самых лучших учениц. Танцевала с выдающимся балетным артистом, эмигрировавшим из Франции Луи Дюпором. Восторженная критика назвала юную Марью Данилову «русской Тальони». Данилову отметили даже известные литераторы, посвятив ей поэтические строки своих произведений — Н. Карамзин, Н. Гнедич, К. Н. Батюшков, А. Измайлов. Марья Данилова и Луи Дюпор блистали в балете «Амур и Психея» композитор К. А. Кавос, балетмейстер Ш. Дидло. Роль Психеи стала судьбоносной для молодой балерины. По ходу действия специальные устройства поднимали балерину

вверх за прикрепленный трос, а затем резко опускали вниз, создавая впечатление падения. Но однажды техника дала сбой. Данилова уже была в воздухе, когда почувствовала сильный толчок. Её тут же опустили вниз. Но произошедший удар дал себя знать незамедлительно — в тот же день у неё пошла кровь горлом, открылась чахотка. Болезнь примы балета вызвала всеобщую тревогу, император Александр Павлович лично прислал врачей. Несмотря на развивающуюся чахотку, Данилова продолжала выступать, исполнив за короткое время свыше шестидесяти главных партий на сценах петербургских театров, что истощило уже надломленный организм. В возрасте 17 лет она скончалась.

Дидло писал о Даниловой: «...душа, игра, понимание». Она умела передать «с поразительной истиной все страсти, все борения души, все порывы любви и отчаяния».

ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА ТЕЛЕШОВА (1804 – 1857)

Это имя вошло в историю русского балета. После окончания училища её принимают солисткой в труппу петербургского Большого театра, где Телешова вскоре занимает ведущее положение. Она с успехом танцует в балетах Дидло. Телешова была изящная, привлекательная женщина: высокого роста стройная брюнетка, она была пантомимной танцовщицей с чрезвычайно выразительной мимикой, притом обладала замечательной лёгкостью в танцах. Как танцовщица она имела приметное дарование в деми-характерном роде. Современник утверждал, что Телешова «была столь отменной актрисой», что «мы с тех пор не видели подобного», у неё был «правдивый талант». Телешова «имела столько чувств... что увлекала самого бесстрашного зрителя». В 1827 году Телешова получила звание придворной танцовщицы. О её таланте один из современников писал: «...При самой очаровательной наружности имела она столько чувств и игры, что увлекала самого бесстрастного зрителя».

В Екатерину Телешову был влюблён Александр Грибоедов, тогда офицер гусарского полка, который посвятил ей стихотворение в связи с исполнением ею танца Золмиры в балете «Руслан и Людмила», поставленном на сцене 8 декабря 1824 года:

О, кто она? – Любовь, харита,
Иль пери для страны иной
Эдем покинула родной,
Тончайшим облаком обвита?
И вдруг — как ветер её полет!
Звездой рассыплется, мгновенно
Блеснет, исчезнет, воздух вьет
Стопою свыше окрыленной...

Телешова состояла в гражданском браке с богачом Афанасием Фёдоровичем Шишмарёвым, от которого имела пять сыновей и дочь Екатерину, получивших фамилию Телешовых. Екатерина Телешова оставила сцену в возрасте тридцати восьми лет.

ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА САНКОВСКАЯ (1816 – 1878)

– русская артистка балета.

По окончании учёбы Санковская была принята в Московскую императорскую труппу и продолжала совершенствовать своё мастерство — обучалась у французской преподавательницы Фелицаты Ивановны Гюллень-Сор, которая в 1836 году повезла свою ученицу в Париж для продолжения обучения.

Екатерина Санковская стала первой русской исполнительницей заглавной партии в балете «Сильфида» (1837). Интересно, что в этом же году партию Сильфиды на петербургской сцене исполняла итальянская балерина Мария Тальони. В 1846 году Екатерина первой из московских танцовщиц отправилась в заграничное турне, которое стало успешным.

В декабре 1854 года Санковская последний раз выступила на московской сцене. Но ее искусство еще долго служило эталоном для придирчивых критиков. По меньшей мере двадцать лет всех гастролерш москвичи сравнивали с Санковской. Сама она в это время преподавала балльные танцы и давала уроки молодым танцовщицам.

Имя этой танцовщицы называли в одном ряду с именами великих актеров, ее современников, – Мочалова и Щепкина. Маленькая и хрупкая, легкая и изящная, она была любимицей театральной Москвы.

ЕЛЕНА ИВАНОВНА АНДРЕЯНОВА (1819 – 1857) – российская артистка балета, ещё при жизни считавшаяся одной из самых выдающихся балерин романтического балета.

Окончила Петербургское театральное училище, училась у Авдотьи Истоминой и впоследствии у Марии Тальони. Ее путь в искусстве начинался непросто – ей пришлось конкурировать с самой великой Тальони. Зато ее Жизель на долгие годы стала образцом для молодых танцовщиц. У нее не было той воздушности, которой прославилась Тальони, не было большого прыжка, но она обладала ярким актерским дарованием, силой и темпераментом.

18 декабря 1842 года в Петербурге состоялась премьера балета «Жизель», в котором главную роль исполняла Андреянова. До нее ни одна русская балерина на это не решалась. Воздушный танец первой русской Жизели органично соединялся с пантомимой. Созданный образ поражал драматизмом, особенно удалась сцена сумасшествия.

Игре балерины были присущи, по воспоминаниям современников, выразительность пантомимы, танцевальная поэтичность, действенный драматизм и виртуозность характерного и классического танцев. Но у неё не было «стального носка», ни апломба, ни пируета, ни рон-де-жамба и эти недостатки не выкупались смелостью поз – её единственным достоинством, выражающимся в характерных, вакхических па, где смелость переходила в наглость. К тому же Андреянова была такой непривлекательную наружности (её нос был так длинен, что подняв ногу, она боялась всегда задеть его), что окружающие недоумевали, чем она могла пленить Гедеонова, а карикатурист М. Л. Невахович постоянно рисовал ее в своем «Ералаше».

Своим успехам в это время русский балет, прежде всего, обязан приглашенному французскому балетмейстеру Карлу Дидло. Под его руководством в русском балете начали блистать русские танцовщики и танцовщицы. Именно в это время балет в России достиг до этого небывалой популярности, Державин, Пушкин и Грибоедов воспевали балеты Дидло и его учениц.

С 1848 года петербургскую труппу императорского балета возглавлял Перро.

ЖЮЛЬ ПЕРРО (1810 – 1892)

Прославленный французский хореограф и танцовщик Жюль-Жозеф Перро, был прозван за свою непривлекательную внешность Кобольдом (духом-хранителем подземных богатств в скандинавской мифологии). Жюль Перро был учеником виртуоза и педагога Огюста Вестриса, партнёром самых известных балерин эпохи романтизма – Марии Тальони, Карлоты Гризи, Фанни Эльснер, Фанни Черито.

Жюль Перро – автор жемчужин бессмертных балетов эпохи романтизма «Жизели», «Эсмеральды», «Ундины».

Перро перенёс в Петербург свои лучшие балеты и поставил новые. Перро приехал в Россию в возрасте 38 лет. Творческая деятельность Перро в Петербурге продолжалась (с перерывами) до 1859 года (10 лет).

Именно в эти годы заканчивается формирование целостной, ни на что не похожей картины русского романтического хореографического театра. Этот период - один из наиболее значительных и интересных в истории отечественного балета. За время службы на русской сцене Перро поставил около 20 спектаклей самых разных жанров в форм. В них подытоживался и обобщался опыт романтического искусства, европейского и русского, закладывались основы и выявлялись важнейшие тенденции нарождающегося академического искусства второй половины XIX века.

Петербург стал обладателем уникального балетного репертуара, основу которого составили хореографические шедевры эпохи романтизма в постановке Перро, рассеянные до этого по европейским сценам: «Эсмеральда», «Катарина, дочь разбойника», «Питомица фей», «Наяда и рыбак», «Фауст», «Эолина, или Дриада» и др.

Специально для Петербурга Перро сочинил многоактные балеты «Война женщин», «Газельда, или Цыгане», «Остров немых», «Армида», «Корсар» и ряд одноактных - «Маркобомба», «Балетмейстер в хлопотах», «Дебютантка» и др. На петербургскую сцену хореограф также перенес и

спектакли своих коллег, с успехом шедшие в ведущих европейских театрах. Так, благодаря Перро, русские зрители увидели парижские новинки - балеты «Своенравная жена» и «Корсар» (сочинения Жозефа Мазилье), «Маркитантка» (Артура Сен-Леона).

Жюль Перро работал в России до 1859 года, уступив место главного хореографа Артуру Сен-Леону, когда-то начинавшего свою карьеру под его руководством. Перро покинул Россию женившись на купеческой дочери, ученице русского императорского театрального училища Капитолине Самовской.

Балетный репертуар русских театров состоял из постановок, зарекомендовавших себя на лучших европейских сценах, и сочиненных специально для российской столицы. Этот огромный репертуар демонстрировал уникальную панораму балетного романтизма.

В балетах принимали участие известные танцовщики того времени – Фанни Эльслер, Карлотта Гризи, Фанни Черрито, Амалия Феррарис, Мариус Петипа, Христиан Иогансон. С выступлений в балетах Жюля Перро началось восхождение к европейскому признанию молодых русских танцовщиц.

Приглашению Жюля Перро в Россию много способствовала выдающаяся балерина эпохи романтизма **Фанни Эльслер**, с триумфом выступавшая на сцене петербургского Большого театра с 1 октября 1848 года в спектаклях Перро «Жизель» и «Мечта художника».

Ф. Эльслер не придерживалась на сцене академических канонов. Она танцевала, как вспоминал французский писатель и большой знаток балета Теофиль Готье, «всем телом от кончиков волос до кончиков пальцев». Но у ее ног была вся Европа.

С пуантами, которые еще были модной новинкой, Эльслер обходилась запросто, делая по два пируэта еще до того, как эта обувь вошла в постоянный балетный обиход, однако предпочитала деми-классику и жгучие характерные танцы. Коронным номером ее репертуара была огненная испанская «Качуча» из балета «Хромой бес». Если Тальони была королевой арабесков и воздушных полетных прыжков, то Эльслер

разрабатывала технику мелких красивых движений. В таких танцах, как качуча, мазурка, краковяк, тарантелла, русская пляска, которую Эльслер исполняла в алом сарафане и бриллиантовом кокошнике, она считалась непревзойденной.

Как она приехала в Санкт-Петербург – это история загадочная. По одним данным, просто взяла и явилась без всякого приглашения. Директор императорских театров Гедеонов встретил ее холодно и предложил ничтожный гонорар в расчете на то, что она не согласится и уедет. Но она согласилась – и покорила Санкт-Петербург. По другим данным, ее пригласил сам государь Николай Павлович, увидев ее выступление в Вене, позвал ее в Россию, но в процессе подготовки гастролей у нее возник конфликт с Гедеоновым. И когда она приехала, оказалось, что никто из служащих петербургского Большого театра не уведомлен о ее приезде, а дальше началась чехарда с афишами, костюмами и цензурой, которая умудрилась разрешить один из ее балетов, но запретить музыку к нему.

Петербургский дебют Фанни Эльслер состоялся 10 октября 1848 года в балете «Жизель».

Городом, в котором Фанни Эльслер встретила настоящую любовь, оказалась Москва. Иначе и быть не могло – неземная Тальони и ее романтически-меланхоличный образ пришлись по душе туманному Санкт-Петербургу, а страстная и пылкая Эльслер – жизнерадостной Москве. Приняли ее великолепно. Во время прощального бенефиса, для которого она выбрала балет «Эсмеральда», на сцену было брошено триста букетов. Из них устроили во втором акте лежанку для Эсмеральды. Ответ балерины был неожиданный – в сцене, где Эсмеральда складывает из букв имя возлюбленного «Феб», Эльслер достала совсем другие буквы и сложила «Москва». Рукоплескания долго не давали продолжить спектакль. А после бенефиса поклонники Эльслер выпрягли лошадей из коляски и на себе довели любимую исполнительницу до ее дома. При этом видные государственные чиновники важно сидели на козлах и стояли на запятках. Этот случай вызвал праведный царственный гнев, и некоторые участники шествия были уволены со службы...

На прощальном обеде она объявила, что так восхищена оказанным ей здесь приемом, что, желая, чтобы Москва сохранила о ней последнее воспоминание, навсегда покидает сцену и никогда более не выступит, за исключением одного спектакля в ее родной Вене. Свое слово она сдержала.

Этим спектаклем был балет Перро «Фауст». В последний раз Фанни Эльслер танцевала в 1851 году. Фанни Эльслер – по праву считается самой знаменитой балериной XIX века.

Когда Жюль Перро получил приглашение на работу в Россию, в Санкт-Петербург, на должность главного хореографа Императорского театра, **Карлотта Гризи** отправилась в Россию вместе с ним, получив должность балерины Императорских Театров, которую занимала с 1851 по 1853 год.

Среди её танцевальных работ в России: «Жизель» в Большом Каменном театре (но первой исполнительницей Жизели на русской сцене уже была Фанни Эльслер) и балеты, поставленные специально для неё Жюлем Перро: «Наяда и Рыбак» (1851), «Своенравная жена» ("Le Diable a quatre") А. Адана с добавлением музыки Ц. Пуни (14.11.1851, Большой Каменный театр, Петербург; когда-то, в 1845 году, она исполняла ту же партию жены корзинщика в парижской Опере в постановке Ж. Мазилье), «Война женщин, или Амазонки XIX века» (1852), «Газельда, или Цыганы» (1853), «Катарина, дочь разбойника» Ц.Пуни (1853, главная партия Катарины); работы с другими балетмейстерами — в том числе Жозефом Мазилье (Joseph Mazilie), поставившим для неё два маленьких балета: «Красавица Ганга» (La Jolie Fille de Gand) и «Зелёный-зелёный» («Vert-Vert»); участвовала в возобновлениях балетов Шерля Дидло: «Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники» Ф.М.А. Венюа (1853, партия Муски), «Амур и Психея».

Дебютировав в балете «Жизель», специально поставленном для неё Перро, Гризи не произвела на русского зрителя ожидаемого впечатления. Петербургская пресса, более принципиальная, чем зарубежная, открыто выразила своё мнение о новой танцовщице, сводившееся к тому, что её появление в партии Жизели – не слишком поразительная новость для

русской публики. Критики отмечали, что как только Гризи начинает какое-либо па, то становится танцовщицей и перестает быть действующим лицом.

Неудача Гризи в России указывала не только на коренное расхождение русских и западноевропейских воззрений на искусство балета, но и на большую требовательность русского зрителя, а заодно говорила и о том, что на звание мировой знаменитости недостаточно получить патент в Париже и в Лондоне, необходимо приобрести его также в Петербурге и в Москве. Пробыв два сезона в России, Гризи уехала в Париж, не стяжав себе новой славы.

Огромное значение для развития русского национального балетного театра имели танцевальные сцены в операх М.И. Глинки *«Иван Сусанин»* и *«Руслан и Людмила»*.

Великий русский композитор **Михаил Иванович Глинка (1804 – 1857)** не написал музыки специально для балета.

«Иван Сусанин» («Жизнь за Царя») – первое оперное произведение Глинки и одновременно первая русская классическая опера. Трудно найти в мировом музыкальном искусстве произведение, в котором идея беззаветной преданности родине и народного героизма была бы выражена с такой драматической силой и вдохновенной глубиной.

Первая постановка «Ивана Сусанина» состоялась 27 ноября 1836 года на сцене Петербургского оперного театра и вызвала самое противоречивое отношение к себе со стороны разных общественных кругов. Аристократическое общество во главе с царской фамилией оценило лишь монархическое либретто, а музыка Глинки была окрещена «кучерской». Однако передовыми деятелями русской культуры, в том числе Пушкиным, Гоголем, Одоевским, сразу было оценено значение этой оперы как рождение подлинно русской народной музыкальной драмы.

«Жизнь за Царя» – первая русская опера без разговорных диалогов, основанная на непрерывном музыкальном развитии. Впервые Глинка органично соединил традиции русской музыки с западноевропейскими традициями, т.е соединил национальное с интернациональным.

Во втором действии проходят четыре танца: полонез, краковяк, вальс и мазурка, которые образуют большую характерную танцевальную сюиту. Все они (кроме вальса) являются национальными польскими танцами.

<https://www.youtube.com/watch?v=M3qHJMpkv2s> – *Полонез.*

Краковяк. Вальс. Мазурка. "Жизнь за царя" ("Иван Сусанин").

<https://www.youtube.com/watch?v=HRtUZcgY7Y8> – «*Краковяк*» из оперы «*Иван Сусанин*» – *Vaganova Academy.*

Создавая балетную сюиту своей первой оперы, Глинка впервые придал танцам важное драматургическое значение. До Глинки танцевальные номера вводились в оперу, но обычно лишь в виде вставного дивертисмента, они не имели прямого отношения к действию. У Глинки танцы стали средством образной характеристики действующих лиц. От «польских» сцен II действия берёт начало русская классическая балетная музыка.

Рядом с оперой «Жизнь за царя», как вторая вершина творчества Глинки, возвышается его опера «*Руслан и Людмила*» (1842). Гений Глинки раскрылся здесь с новой стороны. После народной музыкальной драмы на реальный исторический сюжет композитор создал сказочно-фантастическую оперу, овеянную поэзией старинных преданий, богатую красочными образами фантастики, картинами природы и народных обрядов.

Опера Глинки «Руслан и Людмила» вызвала в русском обществе яростные споры. Одни называли ее неудачей композитора, другие — «роскошным цветком». На премьере в Петербурге императорская семья покинула театр, не дождавшись конца спектакля. После занавеса недовольное шиканье заглушило аплодисменты.

«Руслан и Людмила», по определению Глинки, «большая волшебная опера». Однако она имеет лишь внешнее сходство с так называемыми «волшебными» сказочно-фантастическими операми начала XIX века. Произведение Глинки насыщено большим философским содержанием. Фантастический сюжет не стал у него поводом для создания феерического, внешне эффектного, но малосодержательного зрелища. Глинка

использовал пушкинскую сказку для выражения глубоких идей: верности, победы добра над злом, торжества любви, сохранив при этом некоторую иронию характерную для юношеской поэмы Пушкина.

В «Руслане и Людмиле» Глинки содержатся две балетные сюиты: в III (классическая сюита) и IV (характерная сюита) действиях.

В III действии стремясь подчинить себе Ратмира своими чарами, Наина развертывает перед ним Танцы волшебных дев. Эти танцы образуют сюиту из эпизодов разного характера то пленительно нежного, то грациозного воздушного, то задумчивого, то сверкающе блестящего.

Танцы дев Наины первый в русской музыке высокохудожественный образец так называемого классического балета. Жанровой основой этого танца является вальс.

https://www.youtube.com/watch?v=tn_-AgJUqRE&ab_channel=vestex – Фрагмент из оперы «Руслан и Людмила», «Сады Наины». Хореография М.Фокина.

В противовес чувственно-обольстительной роскоши садов Наины (III акт) Глинка построил «царство Черномора» (IV акт) на причудливо-гротесковых интонациях восточных танцев. Сюите «Восточных танцев» предшествует марш Черномора, который по сути, является первым балетным номером. Сюита восточных танцев состоит из:

- Турецкий танец – представляет собой плавную, неторопливую женскую пляску.
- Арабский танец – сочетает изящество, утонченность с энергией и виртуозностью. Тема подразумевает более энергичную пластику.

https://www.youtube.com/watch?v=vPXNVGJk1bc&ab_channel=%D0%A0%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%A8%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%B2 – Танец Арабский из оперы М.И. Глинки «Руслан и Людмила».

- Лезгинка – буйный, стремительный, виртуозный танец.

https://www.youtube.com/watch?v=EyfogbCD_jM – Балетная сцена из оперы М. Глинки «Руслан и Людмила». Хореография М. Фокина в

редакции Е. Селивановой, исполнители 7 класс школы «Sun Hwa» г. Сеул, 2012 год.

В сюитах может быть ярче чем в «Жизни за Царя», выражена дивертисментность, но обе сюиты все же исключительно важны с точки зрения общей драматургии оперы. Это танцы – соблазны, танцы искушения (в III действии – это соблазнение Руслана и Ратмира, в IV – Людмилы). Это своеобразная проверка любви героев, ее силы и истинности. Это настоящие испытания героев.

Танцы из «Жизни за Царя» и «Руслана и Людмилы» явились, в сущности, основой русской балетной музыки. Именно после опер Глинки из второстепенного, прикладного элемента, каким являлась музыка в балете у Пуни или Минкуса, балетная музыка стала важнейшей и безотносительно ценной составной частью балетного хореографического спектакля.

Танцы в «Иване Сусанине», как позднее и в «Руслане и Людмиле», нельзя было изъять без ущерба для всего произведения, настолько органически они были слиты с оперой в целом. Часть танцев шла при участии не только оркестра, но и хора. Это иное, чем у иностранцев, отношение к танцу в опере определило совершенно самобытное развитие русского национального балета в будущем. После опер Глинки прежняя форма народного танца, основанная на отборе наиболее изящных канонических движений русской пляски, перестала удовлетворять передовую часть зрителей.

ТЕМА 5. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Во второй половине XIX века одним из лучших танцовщиков московской сцены был **СЕРГЕЙ ПЕТРОВИЧ СОКОЛОВ (1830 – 1893)**. Соколов первым практиковал технически сложные поддержки, что не находило в то время одобрения и публики и критики, считавших это ненужным в балете атлетизмом.

Сергей Петрович имел высокую культуру и разностороннюю образованность, обеспечившие его выдающийся режиссёрский вклад в балетное искусство. Первой большой работой было возобновление балета Шнейцгоффера «Сильфида», сделанное для собственного бенефиса в 1867 году. 27 декабря того же года состоялась его наиболее значительная постановка – балет композитора Ю. Гербера «Папоротник, или Ночь под Ивана Купалу». Все танцы в нём строились на народной, этнографической основе. Критика демократического направления всячески одобряла работу балетмейстера, подчеркивая подлинную народность танцевальной основы и противопоставляла в этом плане спектакль балету «Конёк-Горбунок», поставленному А. Сен-Леоном в Мариинском театре. Все одобряли массовую русскую пляску. Массовый танец был тогда новшеством в балете. В следующих постановках балетмейстер продолжает линию на продвижение народного танца. В 1868 году он обратился к цыганским и французским танцам в балетах «Цыганский табор» и «Последний день жатвы». Во французские танцы были включены элементы, имитирующие движения во время сельскохозяйственных работ, что было новшеством.

В 1882 году балетмейстер был отправлен в отставку. Ю. А. Бахрушин объясняет явно несвоевременную отставку близостью С. П. Соколова демократическим кругам, свободолобивым характером и подозрениями в политической неблагонадёжности.

С 1 сентября 1858 года дирекция императорских театров подписала контракт с Сен-Леоном – французским артистом, балетмейстером и педагогом.

АРТУР СЕН-ЛЕОН (1821 - 1870)

Работая во многих европейских театрах, А. Сен-Леон поставил множество балетов, дивертисментов, концертных номеров. Танцовщик, балетмейстер, сценарист, композитор, дирижер, виртуоз-скрипач, он поражал современников многогранностью своих талантов и необычайной работоспособностью. Мастер сценических эффектов, трюков, красочных танцевальных выходов — антре, А. Сен-Леон покорял зрителя внешним блеском, обилием сольных и массовых танцев, причудливостью, яркостью

костюмов и декораций. Его не привлекали темы и образы романтического балета, эстетику которого он знал прекрасно, ему не нужно было глубокое содержание, философский подход к решению образов, ему нужен был повод для танцев, и он находил его в литературных сюжетах. Балерины, с которыми работал Сен-Леон, были виртуозны, техника их исполнения поражала своей профессиональной отточенностью. А. Сен-Леон стремился не отставать от моды времени: чудеса пиротехники, электрические эффекты в его балетах ошарашивали зрителя. Например, балерины танцевали на огромных клавишах рояля, танцовщики ездили, как в цирке, на велосипедах, огромные висячие сады раскачивались на сцене. Сен-Леон широко использовал в своих балетах характерные танцы, элементы плясового фольклора. Но это все подвергалось вольной стилизации и поэтому танцы в его балетах утрачивали свой национальный колорит, подлинную народную стихию. Лучший свой балет «Коппелия» (на музыку Л. Делиба) Сен-Леон поставил 25 мая 1870 года в Париже.

Спектакль «Жавотта, или Мексиканские разбойники» положил начало деятельности Сен-Леона в России, и на целых десять лет Россию наполнят «дешевые зрелищные балеты, безвкусица и стилизация характерного танца» (В. М. Красовская). Это противоречило традициям русского балета. И не случайно русские танцовщики, пытаясь вернуть балет на путь национальной тематики, предложили Сен-Леону поставить сказку П. П. Ершова «*Конек-Горбунок*». Балет был поставлен, но Сен-Леон превратил его в спектакль, восхваляющий самодержавие. Положительным было только то, что в нем использовались пляски разных народов, населявших Россию. Премьера состоялась 3 декабря 1864 года и прошла с успехом. Официальная пресса провозгласила балет «первым русским национальным балетом». Но демократически настроенный зритель не принял этого спектакля. С одной стороны, появление русской темы в балете было явлением положительным, с другой – оно породило тот псевдорусский стиль, который заставил балет отойти на долгие годы от своих прогрессивных позиций. Сен-Леон стремился приспособиться к

требованиям зрителя. Обладая даром стилизации и профессионального умения выделить самое характерное в танце, он также легко переходил «от фольклорной стилизации к разбитному канкану, а за изощренностью форм балетов умело скрывал пустоту содержания. Именно таким предстал перед зрителем балет «Конек-Горбунок». Героиней в нем Сен-Леон сделал Царь-девицу, а образ Иванушки-дурачка отошел на второй план. «Однако это не помешало поколениям русских актеров, начиная от первых исполнителей ролей – Н. А. Троицкого в Петербурге и В. Ф. Гельцера в Москве – создать обаятельный образ Иванушки, словно чудом сохранившего множество национальных черт оригинала. Мастера русской сцены много внесли своего в отдельные сцены, танцы, вариации балета, дополнив и обогатив его национальными красками. Следующими балетами А. Сен-Леона были *«Валахская красавица»* («Валахская невеста») и *«Золотая рыбка»*, который стал воплощением идейной и творческой реакционности. В его сюжете не осталось ничего пушкинского. После этого Сен-Леона перестал поддерживать и реакционный зритель.

За десять лет во главе русского балета (1859 – 1869) Сен-Леон успел сформулировать каноны классического большого спектакля, ключевого жанра в XIX веке, и до конца столетия подорвать репутацию балета как искусства в глазах прогрессивной интеллигенции. Передовые критики издевались над «развесистой клюквой» в балете *«Золотая рыбка»* и не заметили того, что было понятно опытным балетоманам в ложах: Сен-Леон, скрипач и танцовщик в одном лице, представил классический танец как самодостаточную конструкцию, слитую с музыкой столь же плотно, как скрипка с телом скрипача. Сюжет, даже самый романтический, был второстепенен.

Кроме того, он выработал новый метод проведения классных занятий с артистами, дававший очень хорошие результаты. Он не пытался всесторонне развить танцевальную технику исполнителя – точнее говоря, не хотел тратить на это дорогое время. Но он умел довести сильные качества танцовщика до высокой степени совершенства. Затем он ставил танцы с учетом достоинств и недостатков своего протеже и выпускал на

сцену очередную балетную «знаменитость». Естественно, в балетах других хореографов «знаменитость» уже не блистала.

В 1869 году Сен-Леон покинул Россию. Он скончался в Париже в 1870 году, перед смертью поставив балет «Коппелия» – самое удачное свое произведение, уже около ста лет не сходящее с балетных сцен мира. Причиной этого успеха были как музыка Делиба, так и талантливо поставленные танцы.

В балетный репертуар Сен-Леоном введены комбинации народных и классических па, итальянские и испанские танцы, пляски балканских славян, венгерские танцы и их разновидности.

Во времена Сен-Леона окончательно внедряются в балет польские танцы в виде двух мазурок – народной и аристократической.

Творчеством Сен-Леона заканчивается эволюция характерного танца XIX века. В дальнейшем балетмейстеры Мариус Петипа и Лев Иванов на протяжении нескольких десятилетий, используя сен-леоновский принцип, пополняя перечень характерных танцев новыми номерами, и создадут раздел французских танцев. Номера, рассчитанные у Сен-Леона на единичных исполнителей, в постановках Петипа и Иванова переносятся на десятки танцовщиков и танцовщиц, и таким образом создается массовый характерный танец. Но набор движений в нём остается неизменным.

В этот крайне тяжёлый для развития русского балетного искусства период во главе петербургской труппы встал Мариус Петипа (с 1862 года – балетмейстер, с 1869 года – главный балетмейстер).

МАРИУС ИВАНОВИЧ ПЕТИПА (1818 – 1910), родился в Марселе в семье французского артиста балета и балетмейстера Жана-Антуана Петипа и драматической актрисы Викторины Морель-Грассо. Его старший брат Люсьен Петипа в дальнейшем стал известным танцовщиком, сестра Викторина Петипа – певицей и актрисой. Первоначальное хореографическое образование он получил у отца, брал также уроки у Огюста Вестриса. Начав карьеру танцовщика выступлениями в Брюсселе,

Мариус Петипа затем работал в нескольких провинциальных театрах Франции и в 1839 году вместе с отцом гастролировал в Нью-Йорке.

Возвратившись в Париж, Петипа совершенствовался в школе Большой парижской оперы. В 1841 году он выступил на этой сцене в *pas de quatre* вместе с Терезой и Фани Эльслер и Люсьеном Петипа, но, не попав в состав труппы, отправился на работу в Бордо. После этого танцовщик в течение трёх лет работал в Мадриде. Отличаясь большой наблюдательностью, Петипа во время этой поездки серьёзно изучал испанские танцы и стал исключительным их знатоком. По возвращении в Париж, он заключил контракт с дирекцией русских императорских театров и в **1847 году прибыл в Петербург** вместе с престарелым отцом, приглашённым туда в качестве педагога. Первые же выступления обеспечили Петипа дальнейший успех. Он понравился зрителю и как танцовщик хорошей школы, и как пантомимный актёр своей нарочито эффектной и приподнятой во вкусе того времени темпераментной игрой. Уже тогда обнаружились характерные черты Петипа как художника: редкая трудоспособность, упорное желание учиться, глубокая преданность своему искусству.

На второй год работы в России Петипа впервые пришлось выступить в качестве постановщика при дублировании в Москве балета «Пахита», поставленного в Петербурге его отцом и Малюжиным.

В то время на петербургской сцене главным балетмейстером был Ж. Перро, и Петипа вскоре стал его поклонником и ревностным учеником. Прославленный балетмейстер покровительствовал своему юному соотечественнику, охотно делясь с ним знаниями и опытом, но самостоятельной работы ему не поручал. Перро, как и Дидло, требовал от балетмейстера всесторонних знаний в области искусства, истории и этнографии, а их заметно недоставало у Петипа.

Лишь в 1855 году Петипа испытал свои силы как самостоятельный постановщик и в России, создав балетный дивертисмент «**Звёзды Гренады**», где широко использовал свои наблюдения и знания в области испанского народного танца. Первый дебют Петипа прошёл не без успеха,

после чего Перро изредка стал поручать ему репетиторскую работу и даже допускать к постановке отдельных номеров или танцевальных дивертисментов. Так появились на сцене одноактные балеты-дивертисменты «Брак во время регентства» и «Парижский рынок». Эти постановки понравились зрителю своей свежестью и непосредственностью, но не выдвинули Петипа на первый план.

Приезд в Россию Сен-Леона в 1859 году несколько изменил положение Петипа. Новый руководитель петербургского балета, постоянно находясь в разъездах и ставя спектакли в Петербурге, в Москве и в других городах Европы, благосклонно относился к балетмейстерским опытам молодого постановщика, тем более что ни в какой мере не считал его конкурентом, а помощник был ему необходим. Первые успехи Сен-Леона и собственная неудача с постановкой в 1860 году двухактного балета **«Голубая георгина»** заставили Петипа задуматься над своим будущим и внимательно присматриваться к работе столичного балетмейстера. (Одновременно он не забывал художественных установок и постановочных приёмов Перро). Однако творчество Сен-Леона не волновало Петипа: воспитанный на иных художественных принципах, он не мог примириться ни с дешёвым, мишурным блеском спектаклей этого нового вершителя судеб буржуазного балета, ни с легковесностью содержания его произведений, ни с недооценкой действенной роли кордебалета. Перро же в своё время вызывал глубокое уважение Петипа тщательностью подготовки произведений, содержательностью сюжетов, действенным танцем. Всё это было понятно и близко молодому балетмейстеру. Петипа твёрдо решил идти по стопам Перро, но на первых порах столкнулся со своей полной неподготовленностью к этому. В своей работе он мог положиться только на свой талант, на свою интуицию и на скудный запас наблюдений, а знаний и опыта у него ещё не было. Приходилось вставать на путь копирования Перро и одновременно пополнять свои знания.

Но он, прежде всего, оказался мудрее своих предшественников в простом житейском смысле. Он сознавал связывающую по рукам и ногам зависимость от власти имущей публики, в которой находился. Он сознавал,

что гордо отмахиваться от её пожеланий, как великий Перро, и творить исключительно по своему побуждению и замыслу невозможно. Но он так же ясно сознавал, что одним угождением от этой публики ничего не добьёшься, только потеряешь себя.

Мариус Петипа навсегда останется примером художника, постигшего, что такое свобода в оковах, и умевшего этой свободой пользоваться. Современники и потомки говорили о нём разное. Одни упрекали его в пресмыкательстве перед властями, и это была правда. В воспоминаниях, написанных на старости лет, когда он тоже был изгнан из театра, он смешно хвастает своими заслугами перед царским двором. Другие превозносили его как самого великого балетмейстера за всю историю балета, и это то же, правда. Сегодня трудно сказать, в какой мере намеренно Петипа выбрал тот путь, на котором блистательно проявился его талант, и в какой мере этот путь был ему навязан обстоятельствами.

Публика хотела развлекаться, и Мариус Петипа развлекал её, демонстрировал ей виртуозный танец. Только незаметно для публики он переменил лицо виртуозного танца, вернее, завершил те перемены, которые шли исподволь и до него. А перемены эти вели к обогащению и расширению единой унифицированной системы театрального танца. Набираясь виртуозного разнообразия, классический танец всё больше и всё эффективнее подчинял себе другие виды танца. Входявшие в балетный театр национальные и всякие иные его разновидности, связанные с какой-то конкретной жизнью, всё более и более подчинялись нормам классического танца, стилизовались под него, усваивали его принципы композиции, составляющие их движения, так или иначе, приближались к классическим. Даже экзотические танцы, китайские или японские, стали танцевать на пальцах, что ни японским, ни китайским танцам не свойственно. В самом же классическом танце всё *большее место занимал «Стальной носок» - стремительные вращения на пальцах, наряду с прыжками*, принесёнными романтизмом, заполняли сцену.

Дело, однако, не сводилось к возрастающему разнообразию индивидуального танца. Уже Филипп Тальони в «Сильфиде» показал, как

много значит соотношение солистки и кордебалета. Петипа тут был его последователем, широко пользовался танцем кордебалета, исполняемым всеми его участниками вместе. Но у него, да и других хореографов той поры, хоть и не столь разнообразно и блестяще, всё *большее значение приобретал групповой, ансамблевый танец*. Два солиста, три, а то и больше танцевали группой, потом танцевали по очереди каждый свой кусок, свою вариацию, и снова соединялись в общем танце. Женский танец в ту пору преобладал, что тоже способствовало унификации и единообразию танцевальной стихии, и *балерина со своим танцем, своей вариацией составляла как бы центр всей танцевальной картины*. Её вариация по установившимся нормам состояла из трёх частей, последняя обычно совпадала по темпу с первой, а вторая, наоборот, отличалась от обеих. И вот внутри всех этих сольных, ансамблевых и общих танцев, исполняемых уже на весьма высоком уровне виртуозности, привлекавшей жаждущую развлечений публику, возникали содержательные внутренние переключки. Движения в разных танцах совпадали или отличались друг от друга, переключки и противопоставления в танцевальном потоке обретали эмоциональную осмысленность. Танцевальная труппа превращалась как бы в оркестр, исполнявший музыку для глаз, и эта музыка, подобно музыке для слуха, начинала образовывать целые картины чувства и настроения.

После «Голубой георгины» Петипа сразу стал готовиться к постановке большого балета. Следуя примеру Перро, он решил воспользоваться сюжетом литературного произведения и *выбрал модную тогда новеллу «Роман мумии», написанную Теофилом Готье – автором либретто «Жизели»*. В то время, когда шла работа по созданию драматической канвы будущего спектакля, молодой балетмейстер посещал музеи и библиотеки, изучая исторические и иконографические материалы, делая заметки и зарисовки всего того, что могло ему пригодиться для осуществления постановки. Эти занятия, проводимые без соответствующей подготовки, носили бессистемный характер и по преимуществу отразились лишь на внешней стороне спектакля. Само сочинение танцев не представляло больших трудностей для Петипа – в этом отношении его

фантазия не знала пределов. *Он обладал способностью до мельчайших подробностей «видеть» танец и до тончайших нюансов «слышать» музыку любого своего будущего хореографического произведения.*

Появление в **1862** году первого монументального балета Петипа «**Дочь фараона**» было хорошо встречено петербургским зрителем, который по достоинству оценил редкую танцевальную изобретательность балетмейстера, но не обратил никакого внимания на содержание произведения.

<https://www.youtube.com/watch?v=2gys8vTA3xc> – «Дочь Фараона» в Большом театре (32.58).

«**Дочь фараона**» (1862) – балет в трёх действиях, в девяти картинах с прологом и эпилогом на музыку Цезаря Пуни. Либретто Мариуса Петипа и Жюля Анри Сен-Жоржа по роману Теофиля Готье «Роман о мумии» («Le Roman de la Momie»).

1 действие

Лорд Вильсон и его слуга путешествуют по Египту. В дороге их застигает страшная буря, и они прячутся в пирамиде. Накурившись опиума, лорд и слуга засыпают. Луч света падает на границу и оттуда встаёт прекрасная девушка – дочь фараона Аспичия.

Во время танца на дочь Фараона нападает муха цеце. Лорд спасает её и влюбляется. Он просит у Фараона её руки, но Фараон не даёт согласие.

2 действие

Дворец Фараона. Появляется Нубийский царь. Он тоже просит руки Аспичия и на этот раз Фараон соглашается, принимая все дары. Но Аспичия с лордом убегают из дворца.

Рыбачья хижина, в которой скрываются Аспичия и лорд. Когда лорд уходит, появляется царь. Чтобы спастись, Аспичия бросается в Нил.

Дно Нила. Бал. Танцуют Реки, Ручейки, Потоки. (Телеза – Ефремова, Рейн – Никитина, Тибр – Соловьева, Нева – Модаева). Дочь Фараона не может веселиться, и её выбрасывают на берег.

3 действие

Дворец Фараона. Фараон опечален гибелью дочери. Когда Астиция появляется, Нубийского царя прогоняют и Фараон соглашается на свадьбу дочери с лордом.

Действие возвращается в пирамиду. Лорд просыпается и понимает, что всё это ему приснилось.

Спектакль рассматривался лишь как грандиозное развлекательное зрелище и ему сопутствовал соответствующий шумный успех. Этот успех побудил Петипа немедленно закрепить победу и приступить к осуществлению *следующего большого балета «Ливанская красавица»*, который был дан через два года после «Дочери Фараона», но не произвёл впечатления на зрителя. Свою новую задачу Петипа за счёт недостаточной подготовки к спектаклю и стал исподволь готовиться к очередной монументальной постановке. Одновременно он *перенёс «Дочь Фараона» в Москву*, где его балет был встречен иначе, чем в Петербурге. Критика благосклонно, но только вскользь коснулась танцевальной части спектакля, безжалостно обрушившись на его содержание и драматургию. *Московская печать отмечала отсутствие общепринятых принципов построения балета, указывала на механическую связь эпизодов, на исторические и этнографические ошибки, на смешение стилей, а главное на отсутствие идеи в произведении.* Неудача Петипа объяснялась тем, что он не стремился понять идеалы прогрессивных кругов русского общества. Как и Дидло в первое своё пребывание в России, Петипа окружал себя в основном соотечественниками, актёрами французского драматического театра, и сближался лишь с иностранцами, работавшими в балетной труппе.

Сюжет следующего своего произведения – **«Царь Кандавл»** – Петипа почерпнул из одноимённой повести Готье, который в свою очередь воспользовался рассказом Геродота (в этой постановке впервые на балетной сцене Петипа использовал трагический финал). **Новый балет, данный в 1868 году, имел значительный успех, как в Петербурге, так и в Москве.**

После этого Петипа решил попробовать свои силы в Москве. Продолжая литературную тему в балете, он в **1869** году показал

московскому зрителю *одно из лучших своих произведений* – «Дон Кихот», в котором применил все свои знания *испанского танца*. Шедевр Мигеля Сервантеса роман «Дон Кихот» имеет давнюю историю в балетном искусстве. С тех пор как в середине XVIII века появилась постановка Ж. Новера, этот сюжет не раз привлекал внимание танцовщиков и балетмейстеров.

https://www.youtube.com/watch?v=lhrd_M4btug – Балет «Дон Кихот».

Иван Васильев.

«Дон Кихот» (1869)

Шедевр Мигеля Сервантеса роман «Дон Кихот» имеет давнюю историю в балетном искусстве. С тех пор как в середине XVIII века появилась постановка Ж. Новера, этот сюжет не раз привлекал внимание танцовщиков и балетмейстеров.

Пролог

Кабинет Дон Кихота. Обеспокоенные растущей одержимостью хозяина и тягой к рыцарским подвигам, слуги Дон Кихота пытаются выбросить его книги. Не переставая читать, входит сам Дон Кихот и садится за стол. Он восхищается героическими романами о храбрых рыцарях и прекрасных дамах. Мысленно он держит в объятиях женщину своей мечты, Дульцинею. Вбегает Санчо Панса, преследуемый разъярёнными лавочниками, у которых он украл гуся. Дон Кихот приходит на помощь Санчо, посвящает его в оруженосцы и вместе с ним отправляется на поиски приключений.

Первый акт

Площадь в Барселоне. Цирюльник Базиль влюблён в дочь трактирщика Китри, которую мать мечтает выдать за чванливого и богатого Гамаша. В город прибывают Дон Кихот и Санчо. Дон Кихот принимает трактир за величественный замок. Горожане потешаются над Санчо, качают его на одеяле. Дон Кихот вновь приходит на помощь оруженосцу. Внезапно Дон Кихот замечает красавицу Китри. Очарованный, он провозглашает её своей Дульцинеей.

Второй акт, первая картина

В трактире. Мать Китри, стремясь выдать дочь за богача, так доводит беднягу Базиля, что он вынужден пойти на притворство: изобразив попытку самоубийства, он делает вид, что умирает, и умоляет родителей Китри благословить их союз.

Второй акт, вторая картина

Цыганский табор. Услышав о скором прибытии Дон Кихота и Санчо, цыгане и бродячие комедианты решают разыграть «рыцаря». Появившийся Дон Кихот демонстрирует почтение возжаку табора, словно королю. Возжак объявляет, что пора начинать танцы. За ними следует представление театра марионеток. Во время спектакля Дон Кихот принимает героиню за Дульцинею, видит, что ей грозит опасность, и пытается взобраться на сцену. Преследуя героиню до ближайших ветряных мельниц, он приходит к выводу, что Дульцинею прячут от него. Перепутав мельницы со злобными великанами, он вызывает их на поединок, цепляется за одно из крыльев, поднимается в воздух и падает. Санчо помогает хозяину прийти в себя и утешает.

Третий акт

Дон Кихот и Санчо устраивают привал в лесу. По-прежнему взбудораженный схваткой с ветряными мельницами, Дон Кихот представляет себя рыцарем в сияющих доспехах, окружённым прелестными дамами...

Четвёртый акт

Охотничьи рога возвещают прибытие Герцога Барселоны, который прослышал про Дон Кихота и захотел своими глазами увидеть незадачливого рыцаря. Разбудив Дон Кихота, Герцог приглашает его принять участие в фиесте. Затем Герцог убеждает Базиля переодеться странствующим рыцарем, чтобы разыграть Дон Кихота...

Пятый акт

Главная площадь Барселоны. Наступило время фиесты. Герцог, Герцогиня и Дон Кихот наблюдают за танцами. Внезапно Дон Кихоту кажется, будто он узнал Дульцинею в девушке, которую несут таинственные люди под охраной рыцаря. Рыцарь вызывает Дон Кихота

на поединок и вскоре одерживает над ним победу. После поединка соперник Дон Кихота снимает доспехи, и вдруг выясняется, что это не кто иной, как цирюльник Базиль. Дон Кихот настолько удручён своей ошибкой, что Герцог и Герцогиня, сжалившись, принимают утешать его. Китри и Базиль празднуют свою помолвку, исполняя grand pas de deux. Вспомнив, что он до сих пор не нашёл свою Дульцинею, Дон Кихот призывает Санчо к новым приключениям.

Спектакль сопровождался успехом, но критика снова указала на крупные недостатки драматургической основы постановки. Петипа ещё не понимал, что содержание и содержательность не одно и то же. Борясь за сюжет спектакля, он не думал о его идейной стороне и, обращаясь к литературным произведениям, черпал из них только фабулу.

В 1870 году Петипа поставил в Москве ещё один балет – «Трильби» на музыку Гербера. В качестве сюжета для спектакля он использовал модный тогда роман Дюморье того же названия. Постановка не понравилась зрителям, после чего Петипа возвратился в Петербург.

Между тем успех «Дон Кихота» в Москве заставил дирекцию театров поставить спектакль и в столице, но здесь он вызвал меньший интерес. Петипа знал, что петербургских балетных зрителей не могли пленить ни имя Сервантеса, ни испанские танцы – им была ближе блестящая форма классического танца, которую он показал в своё время в «Дочери фараона». Учитывая это, балетмейстер значительно переработал либретто «Дон Кихота». Связь с произведением Сервантеса была окончательно нарушена, драматургия сведена на нет, а танцевальная часть постановки была усилена.

В дальнейшем из спектакля стали постепенно выпадать отдельные сцены и эпизоды, так как они оказывались ненужными, а вслед за этим и роль Дон Кихота превратилась в третьестепенную: её только по традиции исполнял артист балета, а не сотрудник – статист. То, что, несмотря на все эти недостатки, балет не только удержался на сцене, но и прочно вошёл в репертуар московского и петербургского театров, дожив до наших дней, объясняется обилием блестяще поставленных испанских танцев,

проникнутых подлинно национальным духом. Были свои достоинства и в музыке Минкуса, чрезвычайно танцевальной, хотя и состоявшей почти сплошь из вальсов, полек галопов и маршей, но построенной на испанской национальной мелодике.

Петербургские неудачи особенно болезненно переживались Петипа, так как после отъезда Сен-Леона он был назначен главным балетмейстером петербургской балетной труппы. Стремясь создать себе успех, он в последующие годы работал только над незначительными по содержанию балетами чисто развлекательного характера, но они не вызывали интереса у зрителя и быстро сходили со сцены.

В 1876 году Петипа с большой тщательностью поставил «Сон в летнюю ночь» Мендельсона. Несмотря на несомненные музыкальные и хореографические достоинства, спектакль так же прошёл незаметно. Лишь в **1877 году на петербургской сцене появился балет «Баядерка», сопровождавшийся подлинным успехом.** К моменту заказа балета «Баядерка» Мариус Петипа уже около тридцати лет проработал в России, руководя одной из лучших трупп в мире. На премьере спектакля Петипа пошел на крайние меры и главную партию поручил русской танцовщице. Стоит отметить, что впервые главную партию в спектаклях исполняла не итальянская балерина, как это было ранее.

<https://soundtimes.ru/balet/klassicheskie-balety/balet-bayaderka> – Л. Минкус балет «Баядерка».

«Баядерка» (1877) – балет в трёх действиях и пяти картинах с апофеозом балетмейстера Мариуса Петипа на музыку Людвиг Минкуса. Впервые показан в бенефис Е. О. Вазем 23 января 1877 года на сцене петербургского Большого театра.

ДЕЙСТВИЕ ПЕРВОЕ

Картина первая

В священном лесу Солору с молодыми воинами предстоит охота на тигра. Он отправляет воинов вперед, а сам остается возле храма. Солор приказывает факиру Магедавее сообщить красавице Никии о том, что он будет ждать ее вечером после праздника.

Из священного храма выходят жрецы с великим брамином, чтобы начать праздник огня. К ним присоединяются факиры и жрица храма Никия, которые исполняют ритуальный танец. Магедавея незаметно сообщает баядерке, что с ней ищет встречи Солор. Праздник огня заканчивается и все удаляются в храм.

Солор и Никия встречаются в назначенный час, чтобы сказать о том, как они любят друг друга. Великий брамин, также влюбленный в Никью, видит их вместе. Разгневанный жрец клянется над священным огнем, что он разлучит Солора с Никией.

Картина вторая

Во дворце раджа Дугманта сообщает своей дочери Гамзатти, что хочет выдать ее замуж за Солора. Гамзатти всматривается в портрет красивого юноши и дает свое согласие. В комнату входит воин и сообщает радже, что пришел Солор. Раджа просит дочь временно удалиться. Дугманта тепло приветствует Солора и говорит ему о намерении женить его на своей дочери. Солор в растерянности, он не знает, как быть, ведь он любит Никью. В этот момент заходит Гамзатти, раджа сбрасывает с нее вуаль, и Солор видит перед собой прекрасную девушку. Дугманта соединяет их руки. Неожиданно приходит великий брамин, он просит раджу всех удалить и рассказывает Дугманте о Солоре и Никии. Разозленный тем, что он обманут, раджа клянется убить баядерку, чтобы она не смогла помешать счастью его дочери. Этот разговор подслушала Гамзатти. После ухода раджи и брамина она велит служанке позвать баядерку. Дочь раджи показывает Никии роскошное убранство замка и намеренно подводит к портрету Солора. Никия потрясена. Гамзатти предлагает ей богатства, чтобы она покинула страну и отказалась от своей любви. В гневе Никия бросается на соперницу с кинжалом, и только преданная служанка спасает свою госпожу. Баядерка убегает. В гневе Гамзатти клянется обречь ее на смерть.

Картина третья

Перед дворцом раджи идет подготовка к помолвке Гамзатти и Солора. Первым торжественно выходит великий брамин, следом выносят золотого божка, за ними величественно появляется раджа Дугманта и Солор, последней выходит Гамзатти. Солор подводит ее к отцу и в честь помолвки дарит шкуру убитого им тигра. Начинается праздник. Никия танцует для Солора и Гамзатти. Коварный раджа приказывает служанке вынести баядерке корзинку с цветами, внутри которой спрятана ядовитая змея. Во время танца змея жалит Никию своим смертельным ядом. Брамин просит всех отвернуться и предлагает любимой Никии противоядие. Поняв, что ей никогда не быть с любимым, она отказывается и умирает.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Картина четвертая

Обезумевший от горя Солор прибегает к древнему священному храму, он молит богов о прощении. Боги разгневаны тем, что, он клялся над священным огнем, но предал свою любовь. Страшный удар грома, блеск молний, землетрясение. Пытаясь укрыться от стихии, Солор вбегает внутрь древнего храма, который рушится и погребает его под своими обломками.

Картина пятая

Солор попадает в царство теней, где встречает свою возлюбленную Никию. Он просит у нее прощения, Никия уводит его за собой в мир вечной любви.

Выбор этой темы был обусловлен живейшим интересом русского общества к Индии. «Баядерка» означает «индийская танцовщица, которая исполняет ритуальный танец», именно такое название закрепилось в Европе. В Индии их называют «деваси».

Перро же в своё время вызывал глубокое уважение Петипа тщательностью подготовки произведений, содержательностью сюжетов, действенным танцем. Всё это было понятно и близко молодому балетмейстеру. Петипа твёрдо решил идти по стопам Перро, но на первых порах столкнулся со своей полной неподготовленностью к этому. В своей

работе он мог положиться только на свой талант, на свою интуицию и на скудный запас наблюдений, а знаний и опыта у него ещё не было. Приходилось вставать на путь копирования Перро и одновременно пополнять свои знания.

Балет «Баядерка» дожил, хоть и не полностью, до наших дней, и его можно увидеть в Петербурге, в Мариинском театре, а также в НАБТ Беларуси. При жизни балетмейстера спектакль так и не дождался понимания и оценки. И только в XX веке, в свете всего, чему научился балет после Петипа, стали различать, где прошла дорога к великому балету. Когда «Лебединое озеро», поставленное заново Ивановым и Петипа, получило всеобщее признание – а это тоже произошло не сразу, не вдруг, - стало понятно, что картина теней в «Баядерке» принадлежит той же великой хореографии, только ещё без равноценной ей музыки. И тут спохватились, что великая хореография «Баядерки» дожила до наших дней со скромной музыкой Минкуса, а великая музыка «Лебединого озера», поставленного в Москве в тот самый год, что и «Баядерка» в Петербурге, без равноценной хореографии на сцене не выжила и выжить не могла. Она требовала новой, другой хореографии, подобной той, какая уже была в «Баядерке», пусть ещё более совершенной. Ведь хореография не прибавление, не приложение, не воплощение чего-то другого – сценария, или музыки, или оформления, - а самое главное в балете. И, вовсе не умаляя важности других его составляющих, надо подчеркнуть, что их достоинства балету дороги не сами по себе, а именно во взаимодействии с хореографией и в способности к такому взаимодействию.

Картина теней свидетельствует о готовности хореографии Петипа к новым отношениям с музыкой, о том, что сама по себе хореография стала воистину музыкальной, что *танец стал, как начали позднее о нём говорить, симфоническим*. Видный балетный писатель Аким Волынский назвал «Тени» «симфонией пластических идей», и это очень точно. *Смысл и содержание этой картины изложены* не так, как они излагаются в драматических спектаклях, как они могут быть изложены словом, но так, как они могут быть *изложены телодвижениями*, то есть по самому

методу изложения – без помощи условного слова, а как бы напрямик – *гораздо ближе к симфонии музыкальной*. Балет, контрастностью происходящего в нём действия близкий к драме, сделал при Петипа важный шаг в сторону от неё и занял место посередине между драмой и музыкой.

<https://www.youtube.com/watch?v=JF6xX4YOQuk> – картина «Тени».

Картина «Тени» идёт сейчас во многих театрах. Именно в четвёртом акте «Баядерки», важна не столько сюжетная основа, сколько хореография. Призрачные обитатели царства Теней спускаются по длинному пандусу, расположенному в глубине сцены параллельно рампе, двигаясь в профиль к зрителям и замирая в arabesque penche (арабеск с наклоном корпуса вперёд) на каждом шагу. Из тьмы появляется одинокая белая тень, она сдвигается на два шага вправо, и в опустевшей тьме на её месте в такой же точно позе появляется другая тень, и опять другая, и опять другая. *Это повторяется тридцать два раза, но дело, конечно, не в этом конкретном числе, а в настойчивой многократности явления теней.* Они рождаются на глазах, вернее, совершают переход из той сферы, где находились прежде, в ту, где им быть отныне. Во всеобщности и неминуемости такого перехода ощущается здесь отдельная *участь каждой тени, отдельную судьбу каждого человека*, которая вовсе не становится незначущей оттого, что рядом свершаются точно такие же судьбы. *И вот все тени вышли, стали в четыре ряда и начали свой общий танец, вернее, смену поз, которые они принимают одновременно, подчёркивая общность и единообразие своих отдельных судеб.*

Первые и последующие движения танцовщиц весьма просты в исполнении, однако повторы неизбежно приковывают внимание, создавая впечатление неземного, потустороннего зрелища. Далее следует pas de trios трёх Теней, затем – вариации каждой из них. Танец Солора подчёркивает, что он – единственное человеческое существо среди бессмертных. В pas de deux двух влюблённых соединяет длинный прозрачный шарф. Никия держится за один конец шарфа, а Солор - за другой, поддерживая партнёршу во время исполнения череды поворотов, с которыми по

впечатлению способны соперничать только поддержки в финальном акте «Жизели». И снова общий танец кордебалета и солистов, только более стремительный.

Постепенно нарастает подъём к небесам (а для Петипа и его зрителей смерть была таким воспарением), танцовщицы всё возвышаются, начиная с отступления на пальцах в начале картины до прыжков в конце. И одновременно нарастает стремительность движений – от совсем медленного начала к энергичному и неотвратимому финалу. Петипа очень искусно развивает и нарастание высоты, и нарастание стремительности и неотвратимости, чередуя движения и темпы, «работающие» на магистральную идею картины, с другими, как бы противостоящими и даже противоречащими ей, и тем, превращая её не в линейную и однозначную, но в многомерную и многозначную, в которой, однако, свершается то, что свершается. И стремительно несущийся ввысь шарф подчёркивает это.

Картина теней обнажает глубинный смысл сюжета, в котором скоротечность жизни бросает свет на её ценности. Солор, единственный человек в этом сонме теней, ощущает драгоценность ушедшего вместе с Никией и тянется за ней. Этот мотив может по-разному преломиться в сюжете. У Петипа за уцелевшей картиной теней следовал забытый ныне четвёртый акт, где во время свадьбы Солора с дочерью царя, погубившей Никию, вновь появлялась тень баядерки, как бы предвещающая гибель присутствующих, а затем разражалась гроза, и стены рушились, погребая всех под обломками. В нынешнем спектакле Солор после «теней» просто кончает с собой.

В «Баядерке» стали очевидными редкий талант Петипа как постановщика классических танцев и его характерные особенности как балетмейстера. Помимо неиссякаемой фантазии в сочетании танцевальных движений, Петипа достиг в этом балете предельной простоты построения хореографического номера, будь то сольное или массовое выступление.

Безупречно владея техникой танца, он был ярким противником «затехниченного» танца, акробатической техники и трюкачества и видел

*совершенство танцевальной части спектакля в стройности и логичности её построения. Вместе с тем в своих балетах он никогда не пренебрегал ни действенным танцем, ни яркими пантомимными сценами. Все эти положительные качества Петипа особенно чётко выступили в его новом произведении. **Финальная картина балета «Тени» до сего времени – непревзойдённый образец массового классического танца.***

В своей хореографии Петипа будто заглянул в будущее и предвосхитил творчество Джорджа Баланчина и его современников, которые создали бессюжетный белый балет. Речь идет о сцене «Тени», которая часто исполняется отдельно от спектакля. Так, во время гастролей в Париже (1956) Кировский театр представил публике именно танец «Теней», что вызвало грандиозный успех.

Балет «Баядерка» стал «мостиком» между эпохами романтизма и классицизма в балете. Неслучайно в качестве места действия выбрали Индию, далёкую и экзотическую страну, популярную в романтических произведениях. *Постановка «Баядерки» знаменовала окончание первого периода балетмейстерского творчества Петипа.* Все, даже самые удачные, его спектакли предыдущих лет были лишь попытками продлить репертуарную линию Перро, но не развивали её. В них не было ни социальной остроты, ни идейной глубины, свойственных балетам прославленного балетмейстера. Петипа ограничивался лишь тем, что брал в основу либретто реалистическую фабулу и последовательно исключал из своих постановок элементы фантастики, придавая им чисто дивертисментный характер. В итоге его спектакли не стали новым этапом в развитии балета, а лишь продолжали старый.

В 1875 году **П.И. Чайковский** получил очень неожиданный заказ от дирекции императорских театров. Они предложили ему взяться за «Озеро лебедей». Композиторы в то время почти не работали в жанре балета, не считая Адана. Однако Петр Ильич не стал отклонять этот заказ и решил попробовать свои силы. Композитору предложили для работы сценарий, в основе которого преимущественно были различные сказки и легенды, про девушек, превращенных в лебедей.

Чайковский окунулся в работу с головой и очень ответственно подошел к каждому шагу. Композитору пришлось изучать полностью танцы, их очередность, а также какая именно музыка должна быть написана для них. Ему даже пришлось подробно изучить несколько балетов, чтобы отчетливо понимать композицию и структуру. Лишь после всего этого он смог приступить к написанию музыки. Что касается партитуры, *в балете «Лебединое озеро» раскрываются два образных мира – фантастический и реальный, однако, подчас границы между ними стерты.* Красной нитью через все произведение проходит нежнейшая тема Одетты.

Буквально за год была готова партитура балета и он приступил к оркестровке. Таким образом, к осени 1876 года уже началась работа над постановкой спектакля, которую поручили В. Рейзингеру, балетмейстеру Большого театра.

Долгожданная *преьера «Лебединого озера» в феврале 1877 года* была встречена публикой довольно прохладно, несмотря на огромную проделанную работу всей труппы. Знатоки того времени и вовсе признали это произведение неудачным и вскоре *его сняли со сцены. Главными виновниками такой неудачной постановки были признаны в основном балетмейстер Венцель Рейзингер и Полина Карпакова, исполнявшая партию Одетты.*

Спустя почти двадцать лет дирекция императорских театров вновь обратила свое внимание на произведение Чайковского, чтобы поставить его в новом сезоне 1893-1894 годов. Таким образом уже новый сценарий спектакля разработал знаменитый Мариус Петипа, и буквально сразу же началась работа над ним, совместно с Чайковским. Но внезапная смерть композитора прервала эту работу, а сам балетмейстер был глубоко потрясен этим. Ученик и помощник Петипа Лев Иванов поставил через год одну картину из балета, которая была очень восторженно встречена публикой. После такого успеха и высочайшей оценки критики, балетмейстер поручил Иванову работу над другими сценами. Бесспорно, благодаря стараниям двух постановщиков, сюжет спектакля невероятно

обогатился. Иванов решил ввести Белую королеву лебедей, а Петипа предложил противопоставить ей Одиллию. Таким образом возникло «черное» па-де-де из второго акта.

Новая премьера «Лебединого озера» состоялась в январе 1895 года в Санкт-Петербурге. Именно с этого момента, балет получил заслуженное признание как среди публики, так и среди музыкальных критиков, а ***эта версия была признана лучшей.***

https://www.youtube.com/watch?v=O49mQ_yI8NA – Лебединое озеро (1976). Балет Большого театра.

«Лебединое озеро» по праву можно назвать жемчужной русского балета. Постановка М.Петипа и Л. Иванова, сопровождаемая гениальной музыкой П.И. Чайковского, завоевала миллионы сердец по всему миру. Танцоры мечтают исполнить главные партии в «Лебедином озере», считая это невероятным профессиональным успехом.

<https://www.youtube.com/watch?v=t08SibcMCmw> – П. И. Чайковский, адажио из балета «Лебединое озеро», хореография М. Петипа (Исполнители: Ольга Гайко, народная артистка Республики Беларусь, Игорь Оношко, лауреат международного конкурса)

Второй период в творчестве Петипа начался с постановки в 1878 году балета «Роксана, краса Черногории», который стал попыткой создать балетный спектакль на современную тему, и был тесно связан с русско-турецкой войной 1877-1878 годов.

Содержание балета представляло собой очень запутанное соединение реального и фантастического. Основными действующими лицами спектакля были девушка-черногорка, превращавшаяся ночью в вилису, и два влюблённых в неё соперника – благородный черногорец и переодетый турок. Преодолев чары виллис, черногорец выходил победителем и освобождал героиню. Балет заканчивался весёлым праздником, в котором принимали участие и русские солдаты-освободители славян. Эта постановка в те годы была очень своевременна и вызвала самый живой интерес широких кругов городского населения.

Последовавший за ней в *1879 году фантастический балет «Дочь снегов»* был навеян экспедицией Норденшельда к северному полюсу. Показанная в том же сезоне *постановка «Млада»* отражала сильно возросший после окончания войны за освобождение славян интерес общества к славянской культуре. Наконец, *балет «Призрак-цирюльник»* отдавал дань увлечению зрителей опереточными сюжетами. Настойчивое стремление Петипа ставить балеты на современные актуальные темы, было новой *попыткой найти путь к созданию реалистического балетного спектакля. Но эти постановки не достигали своей цели и имели лишь кратковременный успех.* В этот период всё внимание Петипа было уже направлено на развитие классического танца. *Он насыщал свои балеты многочисленными и разнообразными танцами, добиваясь их предельной выразительности и простоты, широко используя огромные возможности петербургской балетной труппы, обладавшей в то время первоклассными солистками и прекрасным кордебалетом.* Большинство этих танцев носило исключительно дивертисментный характер, но они всё же развивали балетмейстерское мастерство постановщика.

«Спящая красавица» – вершина творчества балетмейстера – до сих пор непревзойдённый образец балетмейстерского искусства.

https://www.youtube.com/watch?v=_ULAjRMD790 – «Спящая красавица». Кремлевский балет.

2 января 1890 года состоялась генеральная репетиция балета. Собственно говоря, это был закрытый спектакль, на котором присутствовал весь двор. То, что увидели «избранные» зрители, было настолько ново и так не походило на всё, что им приходилось видеть в балете до этого, что они потеряли всякую ориентацию. Когда Всеволожский подвёл Чайковского к Александру III, царь растерянно пожал композитору руку и нашёлся сказать только: «Мило, очень мило». Эти слова глубоко оскорбили Чайковского, записавшего в своём дневнике: «Очень мило!!!». Его Величество третировал меня очень свысока. Господь с ним».

На другой день на первом представлении повторилось то же самое – зрители недоумевали, без всякой восторженности вызывали артистов, аплодировали и всем своим поведением как бы говорили: «Мило, очень мило». *В зрителях боролись два начала: с одной стороны – чувство небывалого наслаждения от всего, что они видели и слышали, а с другой – полное недоумение от незнания, как им отнестись к тому совершенно новому, с чем им пришлось столкнуться.* Эти противоречивые настроения с достаточной яркостью отразила печать. Лишь очень немногие критики во главе с автором «Весталки» Ивановым поместили *в газетах восторженные отзывы о новом балете, остальные же рецензии были неопределённые и половинчатые.* В них отдавалось должное таланту Чайковского и небывалой роскоши постановки, говорилось о «чудной мелодии», о прекрасной оркестровке балета, но одновременно указывалось на то, что в «балет не ходят слушать симфонии, здесь нужна музыка лёгкая, грациозная, прозрачная, а не массивная, чуть не с лейтмотивами». Были и такие рецензенты, которые называли музыку балета «не то симфонией, не то меланхолией» и писали, что она скучна и непонятна. О самой постановке говорили также по-разному: некоторые считали её «бесцельным бросанием денег» и «музеем бутафорских вещей», другие искренне восхищались декорациями и костюмами. Характерно, что борьба Всеволожского за исторически верный балетный костюм была совершенно не понята, и один из критиков, например, иронически замечал, что когда наряд оказался неудобным для танцев, то изменили танец, а не костюм. Но во всех этих критических выступлениях уже не было того безапелляционного осуждения, каким в своё время было встречено «Лебединое озеро».

Посетители премьеры «Спящей красавицы» – представители *великосветских кругов, балетоманы, критики* – были далеки от этих чувств, поэтому *встретили спектакль довольно равнодушно.* Иначе реагировал *рядовой зритель – он восторженно принял «Спящую красавицу».* Брат композитора – Модест Ильич Чайковский – писал о постановке: «Успех был колоссальный, но высказывавшийся... не в

бурных проявлениях восторга во время представления, а в бесконечном ряде полных сборов».

Это была крупнейшая победа русского балета и победа Чайковского и Петипа. С этого момента начался самый блестящий период деятельности маститого балетмейстера.

Появление «Спящей красавицы» знаменовало собой подъём русского балета. Спектакль шёл при переполненном зрительном зале. Среди собравшихся можно было встретить представителей самых различных слоёв городского населения. Наряду с придворной аристократией гвардейским офицерством и балетоманами в балете появилась передовая интеллигенция и студенческая молодёжь. В то время как первые ряды и нижние ложи с каждым разом всё более и более пленялись оформлением спектакля и блеском танцев, остальная часть зрительного зала восторгалась глубиной и содержательностью музыки, и прогрессивностью идеи произведения. Что же касается русской сущности музыки, то она одинаково покоряла всех. Успех нового балета возрастал из года в год, от спектакля к спектаклю.

Победа, одержанная авторами «Спящей красавицы», намного превзошла их ожидания. ***Этот спектакль не только окончательно утвердил новое место музыки в балете, не только был торжеством строгой формы осмысленного классического танца, то есть русской школы, и вторым после «Лебединого озера» русским балетом мирового значения, но и предопределил дальнейшее развитие отечественного танцевального искусства.*** Помимо этого, «Спящая красавица» была ярким примером условного реализма в балете. Обычно действующие лица в фантастических постановках выражали лишь одно какое-либо качество, а в «Спящей красавице» герои отличались многогранностью, они действовали и жили как реальные люди в рамках условного жанра хореографии. Это было едва ли не самым главным, так как отвечало запросам широких кругов передового зрителя.

Кстати будет сказано, именно «Спящая красавица» уцелела полнее всех других балетов, ближе всех к тому, что создали русский композитор,

вышедший из Франции хореограф и приехавшие из Италии исполнители главных партий. *Три культуры, более всего сделавшие для развития балета – итальянская, французская и русская, - соединились в создании великого шедевра, провозвестившего балет будущего*, хоть, может быть, в этот момент никто этого не сознавал.

Взаимодействие трёх культур осуществилось в России, и поэтому она оказалась вначале следующего столетия наследницей и хранительницей хореографического искусства. Именно ей предстояло первой разорвать придворные рамки балета и сделать его открытым искусством.

Успех спектакля восстановил веру русских деятелей балета в свои творческие возможности и в свои силы, пошатнувшуюся в период блистательной деятельности итальянских балерин, и вынудил придворно-аристократического зрителя, несмотря на его преклонение перед Западом, признать русский балет лучшим в мире. Кроме того, «Спящая красавица» вернула русскому балету его прогрессивное значение и его глубокую содержательность, которые на этот раз выражались не столько в фабуле, сколько в музыкальной драматургии произведения.

В начале сезона 1891/92 года началась работа по постановке фантастического балета «Млада» на музыку Людвига Минкуса для бенефиса Евгении Соколовой. Внезапная серьёзная болезнь Петипа заставила его передать работу своему помощнику Льву Ивановичу Иванову и итальянскому танцовщику Энрико Чекетти.

Получив в 1891 году задание осуществить вместе с Чекетти постановку «Млады», Иванов почему-то отнёсся к работе равнодушно. (Можно предположить, что это произошло потому, что его не устраивала совместная работа с итальянским балетмейстером, смотревшим на музыку лишь как на аккомпанемент). Это позволило доминировать в постановке «Млады» энергичному и темпераментному Чекетти, совершенно неспособному понять и воплотить в танце славянский характер музыки. Римский-Корсаков с раздражением писал о том, что «балетмейстеры Иванов и Чекетти обыкновенно не знают музыки, под которую ставят танцы, а если она не рутиннобалетная, то и

совсем её не понимают». Это заявление было несправедливым в отношении Иванова и скорее могло быть отнесено к Чекетти.

Первое представление оперы-балета «Млада» состоялось 20 октября 1892 года. Великосветский *петербургский зритель встретил новый спектакль сдержанно*. Что же касается критики, то большая часть её, как и обычно, обвинила постановку в чрезмерной серьёзности музыки. Последующие представления ознаменовались гораздо большим успехом, и широкие массы зрителя снова оказались прогрессивнее профессиональной критики. Всё же *«Млада» не удержалась в репертуаре и вскоре была снята*. Однако положительная роль этой постановки в борьбе за утверждение новой русской музыки в балете была чрезвычайно значительна.

Через полтора месяца после «Млады» (1892) на сцене Мариинского театра был дан спектакль, в который вошли *последний балет Чайковского «Щелкунчик»* и оперы «Иоланта». Выбор сюжета состоялся не сразу. Ему предшествовало несколько встреч Чайковского и Петипа. Всеволожский на этот раз хотел создать «феерию-шутку», но был ли он инициатором в выборе темы балета, остаётся неизвестным. Французский вариант новеллы Гофмана, созданный Дюма-сыном для детей, в равной степени мог исходить и от Петипа.

Режиссёрско-балетмейстерский план балета, разработанный Петипа по примеру «Спящей красавицы», мало удовлетворял и Чайковского, и Всеволожского, называвшего балетмейстера старомодным. Директор театров мечтал этим спектаклем начать войну с балетоманами и сломить их влияние на Петипа, справедливо указывая балетмейстеру, что бесчисленные вариации, сочиняемые им для очередных солисток, выдвигаемых балетоманами, «только надоедают большинству зрителей».

Чайковский на этот раз принялся за работу нехотя и не сразу. Объяснение этому следует искать в том, что ему не было ясно, как увязать «Иоланту» со «Щелкунчиком», а главное – *как определить основную идею спектакля*. Заканчивая балет, который он в начале работы называл «гадостью», Чайковский испытал чувство удовлетворения. «Какой самый

замечательный праздник? Конечно же, Новый год и Рождество, с ними связаны ожидание сказки, чуда, подарков и счастья. Всё это можно найти в балете Чайковского «Щелкунчик», который ни одного маленького или взрослого человека не оставляет равнодушным». Т.К. Васильева.

В августе 1892 года начались репетиции балета, но они очень скоро прекратились из-за болезни Петипа. Здоровье семидесятилетнего балетмейстера ухудшалось, и постановка «Щелкунчика» была передана по его рекомендации Иванову.

Иванов любил и чувствовал музыку Чайковского. Её глубокая эмоциональность волновала балетмейстера и будила его творческую фантазию. Он ясно отдавал себе отчёт в сложности хореографического прочтения партитуры композитора, которая могла рассчитывать на успех только при условии коренного изменения подхода к танцу и его построения. Но крайние сжатые сроки, оставшиеся до выпуска спектакля, исключали возможность приведения в исполнении его замысла. Поэтому Иванов поставил перед собой задачу лишь наилучшим образом и наиболее точно выполнить в срок режиссёрско-балетмейстерский план Петипа.

Ограниченный тесными рамками подробно разработанного сценария, Иванов не мог применить здесь свой опыт, приобретённый в постановке «Половецких плясок». Отсюда и все недочёты спектакля.

Первые две картины 1-го акта определённо не удалось балетмейстеру, так как в них преобладали пантомимные сцены, а режиссура была слабым местом Иванова. В последнем акте он блестяще решил целый ряд дивертисментных номеров и особенно удачно поставил характерные танцы. Третья картина 1-го акта – «Снежинки» - была единственной частью балета, которая предоставляла постановщику полную свободу, так как Петипа в своём сценарии охарактеризовал её двумя-тремя словами. В ней Иванов и попытался показать свои новые балетмейстерские приёмы, основанные на профессиональных музыкальных знаниях. В ней виделись «мелькания морозной пыли, штрихи и узоры снежных кристаллов, вензеля и арабески морозной пластики». Основным движением являлся мягкий pas de basque, в котором кордебалет

составлял фигуры параллельных и пересекающихся линий, большие и малые круги, звёзды, кресты. Этот вальс создавал образ волшебного сна зимней природы. Для Иванова симфоническая музыка была частью самого танца, который должен был исходить из неё и толковать её. Задача балетмейстера состояла в том, чтобы *глубоко проникнуть в смысл музыки, верно определить развитие музыкальной драматургии и средствами танца донести до зрителя основную идею произведения. Каждый балет с симфонической музыкой требовал своей особой танцевальной выразительности*, и от музыкальной характеристики образов зависел подбор строго ограниченного количества индивидуальных, гармонично соединяемых друг с другом танцевальных движений и поз.

<https://www.youtube.com/watch?v=SMLNxo6Wr3g> – «Вальс снежных хлопьев» в хореографии Иванова (восстановление и редакция Юрия Бурлака) и оригинальном оформлении.

Новаторский приём балетмейстера оправдал себя. *«Снежинки»* имели исключительный успех. Зрители скорее почувствовали, чем поняли, что *танцы этой картины знаменуют появление новой формы хореографии, выражающей содержание музыки*. Публика ощущала полное слияние музыки и танца, но лишь один *Иванов признавал, что им открыт новый закон хореографии, по которому каждый балет с симфонической музыкой требует своего особого танцевального рисунка*.

Как зрители, та и пресса восторженно приветствовали появление «Щелкунчика». Своим новым балетом Чайковский закрепил победу, одержанную «Спящей красавицей». *Реформа балетной музыки П.И. Чайковского была признана всеми музыкальными и хореографическими авторитетами*. Лишь отдельные художественные ретрограды не могли примириться со своим поражением и продолжали утверждать, что «Щелкунчик» «кроме скуки, ничего не доставил», видя в балете одну ремесленную работу, недостойную Чайковского. Но вместе с тем, *по свидетельству многих современников, первое представление балета,*

несмотря на весь свой внешний успех, оставило чувство неудовлетворённости у зрителей.

Это было вполне естественно. При сценическом воплощении балета у трёх его авторов не было того единомыслия, которым отличалась постановка «Спящей красавицы». Иванов, выполняя чужой план, с которым он не мог полностью согласиться, думал только о своевременном выпуске спектакля. Всеволожский как художник, исполнявший эскизы костюмов, стремился создать «феерию-шутку» и выдумывал свои остроумные оформительские решения в полном отрыве от музыки. Наконец, Чайковский подходил к балету как к очень серьёзному произведению, преисполненному глубокой идейной содержательностью, отсутствовавшей и в решении спектакля и в его оформлении.

Для композитора его новый балет был продолжением и развитием всё той же темы борьбы добра и зла, которая была начата в «Лебедином озере» и продолжена в «Спящей красавице». «Щелкунчик» венчал балетную трилогию Чайковского. В первом его спектакле добро терпело поражение, герой был инертен и беспомощен, торжествовал обман, и лишь отсвет занимающейся зари вселял надежду на грядущий рассвет. «Спящая красавица» заканчивалась полной победой света над тьмою, герой в ней был упорен, решителен и смел, что и предрешило его успех, но не вступал в открытую борьбу со злом. В «Щелкунчике» эта тема нашла дальнейшее развитие. Здесь герои уже смело вели борьбу за победу добра.

Как и при создании двух первых своих балетов, Чайковский на этот раз благодаря свойственной ему эмоциональности чутко отзывался на всё то, что волновало в те дни прогрессивные круги русского общества. Он внутренне ощущал повсеместно растущее стремление людей избавиться от скучного мещанского благодушия и вырваться из безрадостной мрачной действительности к добру и свету. Вместе с тем он чувствовал, что достигнуть этого без борьбы невозможно.

В начале балета царило сентиментальное мещанское благополучие, проникнутое добродушной иронией, звучал давно уже отживший

старинный «Гросфатер» и даже молодёжь не вносила оживления своими танцами.

Здесь властвовал таинственный, страшноватый крёстный Дроссельмейер, дарящий механических людей и заколдованных юношей вроде Щелкунчика. Традиционный рождественский праздник омрачался ссорами и увечьями игрушек. Действительность переходила в мрачный кошмарный сон: крёстный обращается в сову, разыгрывается смертельная схватка игрушечных пряничных солдатиков с мышами. И в тот момент, когда победа мрака уже предрешена, в борьбу вступает героиня балета. Брошенная ею вовремя туфля решает исход сражения в пользу света и радости. Чары рушатся – Щелкунчик превращается в прекрасного юношу и вместе с героиней ищет дорогу к новой жизни. Преодолев студеную зиму с её вьюгами и метелями и бурное море, они вступают на берег обретённого счастливого будущего. Достигнув своей цели, герои не просыпаются, так как для Чайковского последний акт – не сон, а прекрасная реальная действительность завтрашнего дня, завоёванная борьбой. И лишь как воспоминание о непроглядном прошлом звучит мрачная тема во второй части финального дуэтного адажио. «Щелкунчик» для композитора вполне согласовался с «Иолантой», которая в спектакле шла первой. Тема прозрения в опере как бы подготавливала зрителя к восприятию идеи балета.

По сценарию Петипа, стремившегося в первую очередь угодить лагерю балетоманов, которые его поддерживали, в последний акт балета была введена роль феи Драже, дававшая возможность показать очередную итальянскую балерину. Эта партия была поручена Антониетте Дель Эра, технически очень сильной танцовщице, легко выполнявшей шестнадцать фуэте, но лишенной выразительности и необходимой для балетов Чайковского эмоциональности. Всё это, взятое вместе, и было причиной некоторой неудовлетворённости, которая ощущалась у зрителей, несмотря на большой внешний успех балета.

Так же, как и «Спящая красавица», «Щелкунчик» сразу получил всеобщее признание у самых широких слоёв русского балетного зрителя и

музыкального слушателя, прочно вошёл в репертуар как классического произведения мировой хореографии и *ещё раз доказал решающее значение музыкальной драматургии в танцевальном спектакле.*

Балет «**Раймонда**» стал последней большой работой для Мариуса Петипа. «Раймонда» стала лебединой песней великого балетмейстера. Для композитора Александра Глазунова, напротив, это был первый опыт обращения к жанру балета, оказавшийся впоследствии самым удачным в его творчестве. Глазунов работал в тесном содружестве с патриархом русского балета Мариусом Петипа, внимательно прислушиваясь к советам знаменитого балетмейстера. Петипа попытался еще более оживить либретто (фантазия петербургской журналистки и писательницы Лидии Пашковой), сделав драматургические линии балета более законченными и выразительными. Два талантливых мастера сумели сочинить к абсолютно непримечательному сюжету яркую, выразительную хореографию и ее гениальное музыкальное воплощение.

Премьера «Раймонды» стала настоящим событием в театральном мире Петербурга. Она прошла 7 января **1898** года. В этот вечер на сцене Мариинского театра блистала итальянка Пьерина Леньяни, ее партнерами были известные танцовщики Сергей Легат и Павел Гердт. Премьерный показ обернулся триумфом создателей балета. Композитору преподнесли лавровый венок победителя, а артисты зачитали сочиненное в его честь поздравление.

«Раймонда» принадлежит к числу самых красочных и зрелищных спектаклей балетного театра. Одними из самых ярких фрагментов балета являются «Восточная сюита», во втором действии, и венгерский Гран-па – знаменитый танец четырех кавалеров. Романтический сюжет балета навеян средневековыми легендами о девушке, ожидающей из рыцарского похода своего возлюбленного.

Первой исполнительницей роли Раймонды была знаменитая итальянка Пьерина Леньяни.

На титульном листе партитуры «Раймонды» Глазунов написал, что посвящает свой первый балетный опус артистам петербургского балета.

Партия Раймонды в балетном мире считается одной из самых сложных для исполнения. У нее целых семь сольных вариаций, поэтому для балерин эта роль является «высшим пилотажем».

Непревзойденной Раймондой считалась современница Глазунова Елизавета Гердт. Она обладала поистине царственной осанкой, характерной для образа Раймонды, и была настолько органична в этой роли, что создавалось впечатление, будто этот балет написан специально для нее.

Оригинальная постановка Петипа не исчезла безвозвратно. Режиссер труппы императорского балета Николай Сергеев досконально записал ее по особенной системе, придуманной его учителем. В 1917 г. Сергеев вынужден был эмигрировать и в своем багаже увез уникальные рукописи балетов, которые успел записать. В настоящее время эта коллекция является достоянием Гарвардского университета.

Вторая половина XIX века справедливо называется в балете эпохой Мариуса Петипа (1819 – 1910). С его именем связано торжество русского балетного искусства. За 56 лет работы в петербургском театре он оставил более 60 балетов.

М. Петипа не ставил акробатических танцевальных номеров, которые отвлекали артистов от создания образа. В его постановках главным стал академический классический танец, причём балетмейстер придавал большое значение и кордебалету, танцы которого поражали зрителей красотой построений, разнообразием поз, слаженностью движений.

Способности Петипа как замечательного балетмейстера проявились не только в постановке классического, но и характерного танца. Сам в прошлом прекрасный характерный танцовщик, М. Петипа придавал большое значение народным танцам, особенно ценил их в балете. Нет такого спектакля, поставленного Петипа, в котором не было бы характерных танцев. Испанские, русские, польские, украинские, итальянские, французские, греческие - все они, однако, сближались с академическим классическим танцем.

Последняя постановка Петипа – «Волшебное зеркало» на музыку А.Н. Корещенко в оформлении А.Я. Головина – потерпела неудачу из-за полного несоответствия её формы, то есть хореографической стороны спектакля, содержанию – новой симфонической музыке и оформлению. Охлаждение к Петипа началось и со стороны дирекции театров, и со стороны его младших коллег. В 1903 году, вскоре после премьеры «Волшебного зеркала», Петипа ушёл из театра.

Вторая половина XIX века справедливо называется в балете эпохой Мариуса Петипа. С его именем связано торжество русского балетного искусства. За 56 лет работы в петербургском театре он оставил более 60 балетов. С ним вместе их создавали русские композиторы, художники, артисты.

«Лебединое озеро» Чайковского (1895) М. Петипа поставил совместно с Л.И. Ивановым, который, явившись автором «лебединых» сцен, тонко их инструментовал, сочетая танцы солистов с ансамблевыми, придавал им лирико-трагедийное звучание.

В «Щелкунчике» Чайковского (1892) Л. Иванов живописно и вдохновенно передал в хореографической картине снежинок очарование русской зимы.

Редкостный талант Льва Иванова как хореографа отмечают все исследователи.

ЛЕВ ИВАНОВИЧ ИВАНОВ (1834 – 1901) был одним из крупнейших реформаторов мировой хореографии. Своё профессиональное образование он начал в Московском балетном училище, где пробыл очень недолго, после чего перешёл в Петербургскую балетную школу. Здесь он сразу обратил на себя внимание своими выдающимися способностями в области танца. Обладая от природы прекрасной памятью и абсолютным слухом, Иванов, кроме того, отличался исключительной музыкальностью. Его страстное увлечение музыкой в ущерб другим предметам вызывало даже недовольство школьного начальства. В 1852 году Иванов окончил школу и был зачислен в петербургскую балетную труппу танцовщиком.

Он с успехом дебютировал в роли Колена в балете «Тщетная предосторожность», но это выступление не выдвинуло его на первое положение. *Больше всего Иванова интересовал вопрос о способах достижения полного слияния музыки и танца в балетном спектакле.* У него были некоторые мысли, поэтому поводу, но проверить их было можно лишь на хорошей музыке, а поручаемые ему балеты сопровождалась хотя и профессиональным, но слабым музыкальным материалом. Будучи классическим танцовщиком, Иванов с одинаковым совершенством исполнял и характерные танцы, и пантомимные роли. Начиная с 1854 года, он стал изредка появляться в ведущих партиях в балетах, но лишь в конце 60-х годов окончательно занял положение первого танцовщика.

В 1872 году Иванов получил пенсию за выслугу лет, но не был уволен из театра, а остался в труппе на «вторую» службу, так как считался очень полезным работником. Через десять лет после этого он был назначен режиссёром балетной труппы, а в 1885 году, по ходатайству Петипа, был утверждён вторым балетмейстером театра.

Его балетмейстерским дебютом было возобновление «Тщетной предосторожности», которую он попытался возратить к добервалевской трактовке, сняв слащавую пасторальность, приобретённую балетом за последние годы под влияние вкусов придворного зрителя. Затем Ивановым были поставлены одноактные балеты «Очарованный лес» и «Шалости Амура» и трёхактный – «Гарлемский тюльпан». Последний спектакль осуществлялся под руководством Петипа. Ни одна из этих постановок не давала возможности Иванову показать свои незаурядные способности; все они лишь свидетельствовали о его профессиональной подготовленности и большой добросовестности. Работа в театре не мешала Иванову продолжать серьёзно изучать музыку, заниматься теорией в музыкальных классах Русского музыкального общества и регулярно посещать симфонические концерты. Изредка он сам брался за сочинение музыки и выступал в качестве дирижёра оркестра, исполнявшего его произведения.

Только в 1890 году Иванову, наконец, представился случай проверить на опыте свои соображения в отношении обогащения классического танца. Ему казалось, что каноническая форма этого танца, при всём её совершенстве, ограничивает танцевальную выразительность и не всегда в силах передать тонкость музыкального звучания. Он был убеждён, что в целях усиления этой выразительности балетмейстер, подчиняясь музыке, имеет право отходить от канона танца, не нарушая его рисунка. Всё это Иванов и решил проверить в порученной ему *постановке «Половецких плясок» в новой опере Бородина «Князь Игорь»*. В процессе работы балетмейстер смело сочетал движения классического и народно-характерного танца на основе органического, а не механического их слияния. Успех «Половецких плясок» превзошёл его ожидания. Почти вся критика единодушно отмечала необычайность и выразительность этой сцены, отдавая должное таланту постановщика.

Через пятьдесят с лишним лет артист ленинградского балета А.В. Ширяев, вспоминая этот спектакль, писал: «У нас принято думать, что вся заслуга композиции этих плясок принадлежит одному Фокину. На самом деле он лишь усилил, обновил, заострил, разукрасил разными деталями мотивы танцев, сочиненных Л. Ивановым для старой постановки «Князя Игоря» 1890 года. Последнее я очень хорошо знаю, так как принимал в них участие, исполняя соло с луком».

Когда в петербургском Мариинском театре началась подготовка премьеры «Щелкунчика», Петипа, будучи больным, вовлек в постановку своего заместителя Льва Иванова. Сама премьера балета состоялась уже декабре 1892 года. Критика общества была противоречивой – как положительной, так и резко отрицательной. Однако балет продержался в репертуаре Мариинского театра более тридцати лет.

«Вальс снежных хлопьев» («Танец снежинок») становится жемчужиной всего 10 акта. Этот вальс звучит, когда принц приглашает Клару (в более поздних версиях Мари) посетить его сказочное королевство. Они отправляются в путь и попадают в зимний, заснеженный лес. Вальс рисует картину тревожного ночного леса. Работу Л. Иванова признали

великолепной, особенно критики отметили созданный им танец воздушных снежинок.

17 февраля 1894 года Петербург увидел 2-й акт «Лебединого озера» в постановке Иванова. Победа балетмейстера была полной. *Ему первому удалось правильно прочитать и реабилитировать бессмертное произведение композитора, что объяснялось не только профессиональной музыкальной подготовкой балетмейстера, позволявшей ему верно понять русскую сущность музыки этого балета, но и его непосредственным общением с композитором.*

<https://www.youtube.com/watch?v=fesN45kmk1I> – Антре лебедей и вальс из балета П.И.Чайковского «Лебединое озеро». Хореография Л. Иванова. Постановка И. Сафоновой. Исполняют артисты балета СПГТДБ

Впоследствии академик Асафьев, говоря о «Лебедином озере», отмечал, что «...здесь была решена эмоционально правдиво проблема классического танца, как танца лирико-симфонического, и в данном случае носителя не беспредметной сказочности и не абстрактно-феерической виртуозности, а эмоционально-конфликтного действия». Таким образом, и танец, вытекавший из действия, рождённый в XVIII веке, и танец, связанный с действием, появившийся в начале XIX века, и танец, двигавший действие вперёд, созданный в середине века, в конце концов, привели Иванова к танцу-действию. Не органическое слияние танца и пантомимы и тем более не механическое их соединение, а *танец как средство создания образа и передачи мыслей и чувств, действующих лиц спектакля было тем принципиально новым в эстетике балета, что вытекало из постановки Иванова.* Параллельно с музыкальной драматургией появилась драматургия танцевальная. Это повлекло за собой создание легко запоминающихся движений и поз, что было возможно лишь при условии ломки рутинных форм движений и поз классического танца. Начинался новый этап в развитии русской школы классического танца, задачей которого было углубление выразительности образа. Программная симфоническая музыка дала жизнь программному симфоническому танцу, открывая тем самым необозримые горизонты перед русским балетом.

Одновременно решался вопрос и о реализме в балете. *Музыка Чайковского очеловечила фантастические образы его балетов.* Постановка Ивановым 2-го такта «Лебединого озера» превратила их в живых людей с чувствами и переживаниями.

Органическое слияние формы и содержания помогло и зрителю, и критике на этот раз понять всё значение происшедшего и по достоинству оценить и произведение Чайковского, и работу Иванова. Пресса отдавала должное музыке балета и называла танцы хореографической поэмой.

Даже человек, далекий от балета, увидев на телеэкране четверку танцовщиц в белых пачках, взявшихся крест-накрест за руки, скажет: да это же «Танец маленьких лебедей!» Осталось только вспомнить, кто его автор.

Его имя забывали указать на афишах и не признавали дарования, а он не сопротивлялся. **Лев Иванов**, вечный «второй» – и танцовщик, и балетмейстер – прослужил в Мариинском театре 49 сезонов. И за это время ни разу не причинил неудобств. Мариус Петипа создавал вместе с Ивановым балеты, покровительствовал ему и не видел в младшем коллеге конкурента. Скорее, «второго Петипа», только менее смелого и харизматичного. Не зря школьным учителем Льва был отец самого Мариуса – Жан-Антуан Петипа.

Именно Лев Иванов своими точечными находками предугадал развитие балета в XX веке. Ему не хватило напора, чтобы создать заметные самостоятельные постановки.

Три значимых работы второго балетмейстера Мариинского театра XIX века Льва Иванова: **Вторая картина «Лебединого озера», «Вальс снежных хлопьев»** в балете «Щелкунчик», **«Половецкие пляски»** в опере «Князь Игорь».

К концу XIX века Россия стала центром развития классического танца.

Характеристика русского балетного театра последней трети XIX века:

- общая тенденция русского искусства к воплощению значительных проблем в крупной форме, неприятие частью интеллигенции зрелищно-развлекательного направления в балетном театре;
- стабильная система подготовки кадров и привилегированное положение двух ведущих балетных трупп – петербургской и московской;
- традиционная и органическая связь оперы с балетом (балетные сцены в операх русских композиторов, их важная драматургическая роль);
- влияние русской драмы, оперы, симфонической музыки на балет, поиски выдающимися исполнителями драматической выразительности танца, правды художественных образов в рамках традиционного репертуара;
- приобщение к балетному жанру выдающихся композиторов-симфонистов П. И. Чайковского, А. К. Глазунова.

Выдающиеся танцовщики Ф. Кшесинский (1823 – 1905) и П. Гердт (1844 – 1917) передают достижения русского классического и характерного танца молодому поколению исполнителей. А.Ширяев (1867 – 1941) и Т. Стуколкин (1829 – 1894) – ведущие характерные и пантомимические актеры петербургской сцены. Е. Вазем (1848 – 1937) и Е. Соколова (1850 – 1925) – ведущие балерины.

РАЗДЕЛ III

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

XX НАЧАЛА XXI ВЕКА

Тема 1. Основные тенденции развития хореографии на рубеже веков

При беглом взгляде на историческое развитие XX столетия не без удивления можно констатировать тот факт, что практически каждое десятилетие минувшего века несло глубокие потрясения, сменяло друг друга драматическими событиями политической жизни.

Первая мировая война (1914 – 1918) была спровоцирована Германией, наиболее заинтересованной страной в глобальной войне за передел мира. Крупные мировые державы вступили в военный конфликт, и это не могло не отразиться на судьбах миллионов людей и той культурной среды обитания, которая складывалась вокруг них под воздействием данного фактора.

В России в 1917 году произошла Октябрьская революция, как отголосок началась Гражданская война. Непокойно было и в Германии, и в Италии. Вплоть до 1939 – 1945 годов, когда разразилась Вторая мировая война, история мирового искусства пережила чрезвычайные события. Социальные движения тех лет вызывают революционные течения художественного творчества. Национальные движения возбуждают новые идеи и формы искусства. Именно в межвоенные десятилетия в культурной жизни формируются и внедряются тоталитарные политические системы.

Вся первая половина XX века прошла под знаком модернизма. Новые формы творчества возникали стремительно, и главным в них был свободный взгляд творца – мастера, изменяющего видимый мир по своему усмотрению. Традиция, классическая форма – теперь это играло не первостепенную роль. В истории хореографии XX век явил резко и отчетливо два полюса – классический балет и новую, разностилевою хореографию. В последней, как в прямом коктейле, смешивались стили, направления, идеи, индивидуальности и темы – актуальные, злободневные, бытовые. Хореографы, работающие в данном направлении, могли отрицать школу классического танца, могли принимать ее или частично использовать, могли создавать на основе уже имеющихся методических систем свою школу танца или работать с талантливыми самоучками.

Наиболее значительными модернистскими тенденциями были импрессионизм, символизм, модерн, но сюда же можно отнести экспрессионизм, нео- и постимпрессионизм, фовизм, кубизм, футуризм и более поздние течения – абстрактное искусство, дадаизм, сюрреализм.

История хореографических трансформаций началась тогда, когда великий провидец новых стилистических открытий эпохи, Сергей

Павлович Дягилев, решился на постановку нового балета Игоря Стравинского «Весна священная». Именно «Весна священная» стала предтечей нового хореографического искусства, новых поисков и новых стилевых направлений, которым предстояло на протяжении всего XX века доказывать право на свою жизнеспособность.

XX век стал временем радикальных метаморфоз в искусстве. Экзистенциализм как течение заявил о себе после Первой мировой войны, в нем выразилось глубинное кризисное положение человека в современном мире, его полная растерянность в потоке иррациональных процессов бытия-сознания. Экзистенцию (существование) ощущали и описывали Камю и Сартр как некое предельно одинокое, отчужденное, бесцельное и бессмысленное пребывание запуганного и отчаявшегося человека в неопределенном, «абсурдном», жестоком мире. Театры танца Contemporary dance на рубеже XX – XXI веков несут ту же экзистенциальную идею одиночества и отчужденности.

В истории западноевропейской хореографической культуры можно условно выделить три направления неакадемического искусства.

- Первое – это наиболее популярное так называемое «лабораторное искусство», ставящее перед собой задачу поиска новых форм, новой лексики. У его истоков в середине 1950-х годов стоял основатель «нового танца» Мерс Каннингем. Согласно его теории суть и смысл танца лежат в формальных характеристиках движения. Идея эта стала очень популярной и дала возможность искать новый лексический материал в самых разных плоскостях – от искусства до повседневного бытования.

Поиск новых средств, обогащение лексического фонда всегда имели позитивное значение для развития искусства в целом. В хореографии художественную весомость бессюжетным произведениям определило творчество таких балетмейстеров, как Дж. Баланчин и И. Килиан. Первый работал в сфере классического танца, второй им широко пользовался в своих постановках.

- Второе направление современной хореографии, имеющее огромное количество последователей, – это танец для всех, танец как средство педагогических целей, а в странах Востока – целительноритуальных. Идея, что танцевать должны и могут все, привела под определение «современная хореография» многочисленные течения клубной хореографии, восточной хореографии, фольклорно-ритуальные пляски народов Африки и Австралии, джазово-блюзовые течения Америки. В этой категории можно выделить пять направлений:

1. Джаз-танец – появился в США как симбиоз африканских и европейских танцевальных школ. Эта форма постоянно развивается, рождая новые направления: лирический джаз, стиль Боба Фосса, бродвейский джаз. Синкопированный ритм, разнообразные прыжки и туры – отличительные особенности этого направления.

2. Афро-джаз – объединяет традиционный африканский танец с элементами модерна, джаза и классики. Особое место в этой категории занимают движения бедрами, характерные для этнохореографии, повороты корпуса, плеч, головы, работа ступней. В качестве музыкального сопровождения используется этническая музыка и ее обработки.

3. Фанки-джаз – отражает тенденции поп-культуры. Это так называемый «видеотанец» и танец дискотек и клубов. Фанк объединяет элементы джаза, хип-хопа, брейка. Исполняется под современную музыку.

4. Свинг-танец возник в 1920 – 1930-е годы. Это техника быстрого танца с партнером, которая способствовала появлению рок-н-ролла и джайва.

5. Модерн – самое популярное направление, долгое время характеризовавший все новые хореографические веяния. На сегодня его определение несколько сужено: это техника, направленная на освобождение от зажимов внутренних и внешних, как в сознании, так и в телесных возможностях. В этом есть что-то от философии йогов, когда видимая простота основана на профессиональной подготовке тела и работе сознания и души. «Танец для головы» – еще одно определение модерна.

- Третье направление – это постановки, авторы которых не чуждаются образности, театральности, эмоциональности, стремятся средствами «другого танца» передать информацию о жизни. Это направление стало активно развиваться в послевоенной Европе, в конце 1980-х годов оно нашло своих последователей на территории бывшего СССР. И этому немало способствовал Международный фестиваль современной хореографии в Витебске. Со второй половины 1980-х годов там собирались наиболее интересные хореографы, представляя свои работы. Здесь впервые заявили о себе такие хореографы, как Евгений Панфилов из Перми и Татьяна Баганова из Екатеринбурга.

Как и современное искусство, хореография иногда развивается по законам, понятным лишь ее творцу. Так бывает, что созданное понятно только автору на все 100 %. Если зритель понял лишь половину замысла, то можно считать, что работа проделана не зря. Основная мысль современной хореографии – бесконечность разума. Следовательно, не может быть каких-то форм или рамок. Интеллектуальное, философское начало – вот, что отличает постановки рубежа XX – XXI веков.

Вырисовывается еще одна проблема. Если современное танцевальное искусство пойдет путем замены движения тела синкретическими инновациями, то в будущем хореография может быть сведена к минимуму, следовательно, лишена своего потенциального движенческого роста. Отсутствие новых идей тоже может быть заменено техническими находками. Подчас это заметно в работах, представленных на фестивалях современной хореографии.

В этой связи можно рассмотреть еще одно направление – «перфомания». Одно из направлений современного искусства – перформанс, что в переводе означает «представление». Театр малых форм активно использует его, трактуя как манию делать представления.

Contemporary dance – философское направление современной хореографии, или иррациональный способ художественного самовыражения. Современные спектакли не сочиняются и не конструируются на основе логического сочетания движений, сцен,

эпизодов. Современный хореограф ищет все составляющие своего произведения где-то в себе, в своем подсознании. Поэтому современными критиками верно подмечено, что Contemporary dance не столько хореография, сколько философия. Искусство Contemporary dance не отражает реальной действительности, оно передает лишь чувственный мир человека в его взаимоотношении с миром внешним. Этот субъективный опыт еще не осознан самим человеком и существует на уровне подсознания. Получается, что искусство Contemporary dance не что иное, как блуждание в потемках человеческого подсознания.

В Contemporary dance каждый хореограф ищет свой индивидуальный пластический язык. Именно он является отличительной чертой его творчества, своего рода «своим почерком», поэтому так разнообразен мир современной хореографии, так глубоко индивидуален и разнолик. И в этом есть существенное отличие от традиционной классической хореографии.

Индивидуальность стилистики несет и абсолютно иной взгляд на исполнителя, на его взаимоотношения с постановщиком. Интерпретируя идеи хореографа, исполнитель становится его соавтором. Появляется такое понятие, как «свой танцовщик». Причем это бывает настолько лично и субъективно, что закончив танцевать в «своей» труппе, исполнитель не может работать где-то в другой. Неслучайно одной из проблем переноса хореографии Джорджа Баланчина на российские сцены стала проблема исполнителя, «баланчинского» исполнителя, прошедшего его школу и насытившего жест именно той стилистикой, которая выделяла труппу Баланчина. Таким образом, исполнительский стиль нового искусства отличается большей индивидуализацией.

Современные спектакли не сочиняются и не конструируются на основе логического сочетания движений, сцен, эпизодов. Современный хореограф ищет все составляющие своего произведения где-то там ... в себе, в своем подсознании. Словом, Contemporary dance – это иррациональный способ художественного самовыражения.

Интересен тот факт, что практически все новомодные течения современного танца в Европу и Россию приходят из Америки. Когда-то

Айседора Дункан привезла свой пластический танец, изумив Европу своим прочтением греческих мифов. Марта Грэхэм ворвалась на сцену агрессией прыжков и движений, стремясь воздействовать на подсознание зрителя. Мерс Каннингем апробировал принципы американского танца модерн, наделив их чистым формотворчеством. «Танцы случайного» лишены драматургии, сценические парадоксы соседствуют в них с авторскими самопародиями. Совсем иное есть в танце постмодерн – здесь доминирует принцип релаксации, тело расслаблено, лишь только внутренний импульс позволяет танцовщикам сохранять лишённую устойчивости позу. Для Триши Браун танец – это жизнь. Она культивирует и исследует чистое движение, потенциальные возможности человеческого тела.

В Европе тон задают французы. «Я – лоскутное одеяло. Я весь – из маленьких кусочков, кусочков, оторванных мною от всех, кого жизнь поставила на моем пути», – сказал величайший современный хореограф Морис Бежар. Культура французского современного танца заключена в возможности говорить иронично о святом, легко о сложном, избегая категоричности, пафоса и надменности. Странные паузы танца, не претендующего высказаться до конца, – примета творчества французского хореографа Фредерика Лескюра. Или неоромантические поиски Ролана Пети – выразителя эстетики не только послевоенной Парижской оперы, но и послевоенной Европы. Здесь современный танец непременно «замешан» на классической школе.

Даже если тела артистов не столь тренированы, как в классике, в современной хореографии они могут выразить гораздо больше идей и эмоций», – таково мнение Шарля Жюда, директора балетной труппы «Опера Бордо» (Франция).

Современное хореографическое искусство делает главный акцент на танце «плотских» реальных людей, искренности их незапрограммированных движений. Допустимо все: смешение театра, танца и кино, фарса и всевозможных мелодий без их стилевых и временных различий. Источник вдохновения – человеческое тело и его

индивидуальные возможности. В результате получается громоподобный поток, провоцирующий публику на самые интенсивные эмоции.

Возникновение новых гимнастических систем и нового танца связывают с именем французского оперного певца Франсуа Дельсарта.

ФРАНСУА ДЕЛЬСАРТ (1811– 1871)

Дельсарт родился в Париже, в бедной семье. Рано увлёкся музыкой. Поступал в Консерваторию, но не выдержал конкурса, однако удостоился похвалы Марии Малибран. Его прослушивают в Комической опере и берут на сцену немедленно; это происходит в 1829 г. В 1834 он лишился голоса. Однако он уже был весь поглощен мыслью о «постановке эстетики человеческого тела», то есть выразительности на научной почве. Изучая анатомию и медицину, он исследовал двигательные реакции человека. Результатами его наблюдений стали следующие утверждения:

- только естественный жест, освобожденный от условности, способен правдиво передать человеческие чувства;
- выразительность – это соразмерность силы и скорости движения эмоциональному состоянию человека;
- критерий красоты – естественная пластика.

Дельсарт одним из первых обратил внимание на необходимость создания системы естественного и выразительного движения у актера. Основу движения он видел в его естественной природе и стремился сочетать гимнастические упражнения с музыкой. Так Дельсарт создает свою теорию «телесного выражения». Знаменитый русский искусствовед начала XX века князь Сергей Волконский в своей статье «Искусство и жест» так написал о Дельсарте: «Его можно назвать основателем науки о телесной выразительности. Он установил связь между эмоциональным состоянием человека и телодвижением».

Дельсарт дал научную классификацию тех внешних движений и положений человека, в которых выражается его внутреннее состояние. Согласно его системе, любые душевные и физические движения человека могут быть направлены либо изнутри наружу, либо снаружи внутрь. А между двумя этими деятельными состояниями есть третье – состояние

спокойного равновесия. Дельсарт назвал эти три состояния выражениями трех основных начал человеческой природы: жизненной силы (или энергии), разума и души. Так, первая из них направлена изнутри наружу – недаром мы говорим, что нас «тянет» к свету или теплу. Разум стремится к концентрации, и поэтому «рассеянность» или «разбросанность» ума считается недостатком. Душа же пребывает в равновесии – в противном случае мы называем человека «неуравновешенным».

Дельсарт разделил все движения на центробежные, центростремительные и нейтральные и разработал шкалу их различных состояний по аналогии с системой музыкальных тональностей. Постепенно им было создано множество упражнений, получивших название «выразительной гимнастики».

Ф. Дельсарт действительно является основателем науки о человеческом теле, как художественном орудии выразительности. Он дал словесное наименование всем движениям, уяснив, каким образом сочетание отдельных движений может служить материалом выразительности. У Дельсарта законы движения вытекают из выразительности движения человека, а его тело есть простейшее средство для воспроизведения движения. Для лучшего воспроизведения движения надо, прежде всего, подчинить себе тело.

Дельсарт так и не оставил письменного изложения своей системы. Его дочери, несколько учеников и восторженных американских последовательниц собрали все, что осталось после него в записных книжках, на клочках бумаги, или в заметках посторонних лиц, и спасли от гибели драгоценное наследие. Несколько изданий системы Дельсарта вышло из-под пера других авторов.

Последователи Дельсарта хотели утвердить в театральном искусстве его школу выразительного движения, но столкнулись на практике с сопротивлением актеров. Нетренированные тела нельзя было использовать как инструмент для искусства движения. Последователи Дельсарта поняли, что надо сначала привести тела людей в хорошее физическое состояние. Поэтому дельсартские школы и положили начало новой культуре

движения, отличной как от старой механической гимнастики, так и от классического балета.

Учение, построенное на глубоком философском основании, с научной последовательностью, богатое неисчерпаемыми возможностями в смысле применимости в искусстве, определилось в третьем поколении, как система «эстетической гимнастики», с прибавлением «свободных танцев».

Весь вопрос сводился к тому, какую именно технику надо разработать, чтобы создать новый, свободный от условностей танец. Ибо ясно, что балетный тренаж, имея специфические задачи и цели, не мог дать ни гармонического развития тела, ни естественности и выразительности движений. Следовательно, надо было создать новую систему подготовки танцоров.

Новаторы танца должны были неизбежно пойти по пути создания новой техники движения, новых упражнений в «естественной форме» движения.

Идеи Дельсарта породили ряд гимнастических школ, разрабатывающих естественное, гармоническое воспитание человеческого тела, его движений и жестов и дали импульс множеству теорий, в том числе и ритмической гимнастике Э. Жака-Далькроза и эвритмии Р.

Подчеркнутое внимание к ритму пришло в современный танец от Эмиля Жака, известного под псевдонимом Эмиль-Жак Далькроз.

ЭМИЛЬ-ЖАК ДАЛЬКРОЗ (1865 – 1950)

Композитор и музыкант, получивший образование в консерваториях Вены и Парижа, Далькроз известен еще и как основатель ритмической гимнастики, основоположник системы ритмического воспитания. Далькроз сам никогда не занимался танцем. Но, работая в Женевской консерватории преподавателем гармонии, он заметил, что педагоги, мало внимания уделяют пониманию музыки студентами. На уроках сольфеджио он старался развить у своих учеников чувство ритма, доводя его до тончайшего совершенства. Для воспитания чувства ритма Далькроз стремился использовать движения. Так возникла нотная система движений,

где каждому элементу музыкального произведения соответствовало определенное движение тела.

Таким образом, от желания помочь будущим музыкантам Далькроз перешел к воспитанию через движение, или физическому воспитанию. Он оставил консерваторию и создал в Геллерау (Германия) свой знаменитый **«Институт ритма»**. Ученики Далькроза в гимнастических костюмах с необыкновенной согласованностью передавали с помощью движений ритмическую структуру самых сложных музыкальных произведений. Их массовые выступления привлекали к себе зрителей со всей Европы.

Далькроз считал, что целью ритмической гимнастики является совершенствование силы, гибкости, а также способности мышц к сокращению и расслаблению, чего можно достичь благодаря музыке, поскольку она определяет точность движений и скорость их выполнения. Необходимо развить две взаимосвязанные способности: первая – восприятие музыки с помощью движений, элементов пластики, а вторая – выражение движений тела с помощью музыкального произведения (импровизация).

Он особенно подчеркивал значение ритмики для детей, так как движение является биологической потребностью их организма. Жак-Далькроз говорил, что вводя ритм в школьное образование, мы тем самым готовим ребенка к познанию искусства вообще, так как ритм является базой для всякого искусства – музыки, скульптуры, архитектуры, поэзии. Система Жака-Далькроза получила широкое распространение в области терапии, с применением танцевальных упражнений. В годы борьбы за признание системы Жак-Далькроз организовывал демонстрации метода в городах Швейцарии, Австрии, Германии, Голландии, Англии, Франции и других странах. Всюду его показы вызывали огромный интерес, имели триумфальный успех. Везде открывались школы. Его называли великим изобретателем. Демонстрируя свою систему, он часто подчеркивал, что речь идет о новой педагогической системе и о попытке перевести музыкальный ритм в движения человеческого тела.

Ученики Далькроза – Мэри Вигман, Мари Рамбер, Валери Кратина и многие другие, создавшие впоследствии свои школы пластики в разное время, в разных странах, опирались в своей работе на эти принципы системы Далькроза. В этом он видел залог успешной борьбы с теми, кто извращал, вульгаризировал его метод.

Далькроз очень ревниво оберегал свою систему от посягательств людей неверных его принципам, поэтому он требовал, чтобы желающие получить право на преподавание по его методу дополнительно занимались некоторое время в Институте.

Однако, охраняя чистоту своих принципов, Далькроз находил полезным для своих учеников знакомиться и с другими гимнастическими методами. Всюду можно было, по его мнению, найти что-либо хорошее, но анализировать и сравнивать необходимо. Надо быть выше всяких ссор, надо уметь видеть и положительные и отрицательные стороны творчества других с тем, что суметь хотя бы не повторять их ошибок. Он не был догматиком и метод его подвергался постоянной эволюции, развитию, усовершенствованию.

Именно сольфеджио навело его на мысль о воплощении музыкальных звучаний в движении. Это и было началом системы, названной впоследствии «системой ритмической гимнастики», а еще позднее – «ритмикой», а пока это называли «faire les pas» (делать шаги). Многие шутя говорили просто «pas Jaques» (шаги Жака).

Его система вызвала резкое осуждение:

- врачи уверяли, что его упражнения утомительны;
- хореографы упрекали его в отсутствии техники движения;
- музыканты – в избытке переменных метров;
- художникам не нравились черные учебные костюмы.

Далькроз признавал, что его система еще не вполне оформлена и понимал, что упражнения, созданные им, не могут убедить всех в их значимости, тем более, что ритмическая гимнастика – дело личного опыта.

Он подтверждает, что нельзя судить о ритмике не принимая в ней участия, что вначале он критиковал ее как художник, воспринимающий ее

чисто зрительным путем, пока не ознакомился с нею всем своим телом. Радость, которую он испытал при этом, оставила незабываемое воспоминание.

Требования, которые Далькроз первоначально предъявлял к целям и задачам своей системы, были очень скромными. Он хотел внести элемент художественности в существующие гимнастические системы, установить внутреннюю связь между психикой и физикой.

Он говорил, что хочет просто вернуться к естественности выражения чувств, уничтожить вируозность музыкальную и физическую, преувеличенную лживую технику и вернуть, по возможности, психофизическому механизму простоту действия.

Борьба за воплощение своих идей длится долго, 1903 год, 1904 год, 1905 год...

Не добившись разрешения открыть в Консерватории специальный курс, Далькроз снимает, с большим трудом, помещение, в котором начинает проводить свои занятия. Руководство Консерватории, хотя и дает ему возможность в 1902 г. в виде опыта открыть класс ритмики, все же продолжает утверждать, что Далькроз обращает свих учеников в ученых обезьян и только в 1905 г. разрешает провести специальный курс ритмики в стенах Консерватории. В эти годы Далькроз много пишет о музыкальном воспитании. Он нападает на устаревшие методы обучения. Считает, что учителя музыки, пренебрегая самим искусством музыки, заботятся об одной только технике.

Система Далькроза получила широкое распространение в области терапии. В годы борьбы за признание системы Далькроз организует бесчисленные демонстрации метода в городах Швейцарии, Австрии, Германии, Голландии, Англии, Франции и других странах. Всюду его показы вызывают огромный интерес, имеют триумфальный успех. Везде открываются школы. Его называют великим изобретателем. Демонстрируя свою систему, он часто «умоляет» не рассматривать показа, как театральное зрелище и неустанно напоминает о том, что дело идет о новой

педагогической системе, о попытке перевести музыкальный ритм в движения человеческого тела.

Заслуга Э.Ж. Далькроза, прежде всего, в том, что он видел в музыкально-ритмических упражнениях универсальное средство развития у детей музыкального слуха, памяти, внимания, выразительности движений, творческого воображения. По его мнению, «с первых лет жизни ребенка следовало бы начинать воспитание в нем «мышечного чувства», что, в свою очередь, способствует «более живой и успешной работе мозга».

В комплексе ритмических упражнений швейцарский педагог выделял как основу именно музыку, поскольку в ней имеется идеальный образец организованного движения: музыка регулирует движения и дает четкие представления о соотношении между временем, пространством и движением.

Прогрессивная система музыкально-ритмического воспитания Э. Ж. Далькроза была положена в основу работы российских педагогов, которые организовали Московскую ассоциацию ритмистов, где разрабатывали учебные программы (для школ, техникумов, консерватории) и методические указания к занятиям по ритмике для учебных заведений, систематизировали практический материал.

С.П. Дягилев, реформатор художественной жизни России, один из основателей и идеологов «Мира искусства», создатель знаменитой антрепризы, обладал даром распознавать таланты и заставлять талантливых людей создавать великие произведения искусства. Эстетическое чутье никогда не подводило С.П. Дягилева. Не осталась без его внимания и система физического воспитания Эмиля Жака-Далькроза, получившая широкое распространение в первое десятилетие XX века по всей Европе и ставшая предтечей художественной гимнастики.

С.П. Дягилев на протяжении многих лет был чрезвычайно увлечен системой Жака Далькроза. Он решил, что Нижинский должен впитать учение Далькроза и применить его в творчестве балетмейстера.

29 мая 1912 года в Париже состоялась премьера балета «Послеполуденный отдых фавна», основанная на концепции Жака-

Далькроза, в котором Нижинский представил своего рода театр поз. В. Нижинский использовал профильные позы, заимствованные из древнегреческой вазописи.

Сюжет балета прост и необычен – фавн увидел купающихся нимф. Он бросается к ним, но испуганные нимфы убегают. Одна из них роняет свое покрывало, которое поднимает фавн и уносит с собой. На премьере произошел скандал – танцовщика обвинили в фетишизме. В заключительной сцене Фавн прижимает к себе шарф убежавшей нимфы. Откровенность сцены шокировала зрителей.

Если классическая школа балета построена на выворотности (*en dehors*), то модерн допускает позицию, носки внутрь (*en dedans*). Модерн не использует пальцевую технику, прыжки и заноски, но активно разрабатывает перегибы корпуса, подвижность плеч и бедер, экспрессию рук. Вацлав Нижинский считал, что для создания хореографического образа нужно использовать не только элементы классического танца, но и любое движение человека, логически оправданное в каждом конкретном случае. Если исполнитель при этом будет предельно искренним, глубоко проникнется идеей роли, то образ будет и красивым, и выразительным.

Несмотря на сложное отношение публики к балету «Послеполуденный отдых фавна», идеи ритмопластики и эуритмики не оставляли С.П. Дягилева. В 1913 г. В. Нижинский поставил свой следующий балет – «Весна священная».

Музыка для балета была написана И. Стравинским и хореографически построена на сложных комбинациях ритмов, была очень сложна как для артистов, так и для публики. Эта музыка была невыразимо трудна, с ее постоянной сменой ритмов, и даже с помощью Стравинского работа шла крайне медленно. Дягилев принялся разыскивать кого-нибудь в помощь Нижинскому, и, так как хореография в основном строилась на ритмике, он попросил Жака-Далькроза рекомендовать кого-то из своих учеников. Жак-Далькроз прислал Мари Рамбер, ее обязанностью, в частности, было помочь Нижинскому и танцовщикам распутать сложные музыкальные ритмы, а также просчитывать ритм для танцовщиков в

наиболее сложных местах партитуры, на которые Нижинский уже поставил движения.

В девяностые годы XX столетия балеты «Послеполуденный отдых фавна» и «Весна священная» были вновь представлены зрителям. Их успех и очарование неизменны. Они удивительно современны, возможно, они вне времени. Может быть, разгадка этого очарования – в ритмической пластике Эмиля Жака-Далькроза.

В самом начале XX века резко обозначились два направления в русской национальной балетной культуре. Москва развивала национальное русское балетное искусство с его элементами демократизма, Петербург продолжал отражать в своем балете вкусы правительственных кругов и уже отмирающего феодального дворянства. С одной стороны, стояла московская балетная труппа во главе с Горским, опиравшаяся на передовую интеллигенцию и на либеральную часть торгово-промышленной буржуазии, с другой – была петербургская балетная труппа, лишившаяся твердого художественного руководства и искавшая поддержки у эстетствующих кругов дворянства.

За короткий период московская балетная труппа полностью восстановила своё прежнее значение, и балет в Москве стал снова ведущим в стране. Усилиями Горского было поднято содержание балетных спектаклей путём чистки репертуара, переосмысливания лучших произведений балета прошлого и обращения к классической литературе. Был в корне изменён и внешний вид постановок – декорации, костюм, танец. Все это доказывало жизнеспособность московской балетной труппы и объясняло причины минувшего упадка хореографического искусства в Москве.

Балет в Петербурге находился в тупике. Содержание многих спектаклей в лучшем случае было ничтожно, а часто и бессмысленно. Столичный балет жил исключительно благодаря сильному составу исполнителей и спектаклям на музыку Чайковского и Глазунова.

Подавление революции 1905 года отразилось и на русском искусстве. Значительная часть художественной интеллигенции отказалась от

общественного служения и встала на путь чистого искусства. Некоторые открыто перешли в лагерь реакции, и только очень немногие остались верны прежним идеалам. В этот период, который Горький назвал самым бесстыдным десятилетием в истории русской интеллигенции, стали быстро распространяться всякого рода упадочные, реакционные течения – символизм, футуризм, акмеизм и др. Для них были характерны отход от реальной действительности, любование формой и обращение к мистике и эротике.

Большое влияние на художественную жизнь Петербурга оказывала группа «**Мир искусства**», организованная в самом конце XIX века, издававшая свой журнал.

В начале XX века в петербургском балетном репертуаре наблюдался полный застой. Руководители балета находились в состоянии растерянности и нерешительности. После отстранения Петипа старая репертуарная линия окончательно оборвалась, чувствовалась необходимость вступить на новый путь, а на какой именно, никто не знал.

Попытки найти выход из положения путём приглашения балетмейстеров из-за рубежа не увенчались успехом. Приехавшие в Россию балетмейстеры А. Бергер и А. Коппини оказались неспособными сделать что-либо выдающееся и поспешили покинуть Петербург.

Положение в балете волновало труппу и рождало недовольство, усиливавшееся вестями из Москвы о новаторской деятельности Горского в Большом театре. Особенно возмущалась петербургская балетная молодежь. Как раз в этот период балетная труппа располагала исключительно талантливым составом молодых артистов, которые не находили применения своим силам и были вынуждены участвовать в старых спектаклях или в новых бездарных постановках.

АЛЕКСАНДР АЛЕКСЕЕВИЧ ГОРСКИЙ (1871 – 1924) родился в Стрельне, под Петербургом, в семье торгового служащего. В Петербургской балетной школе, куда он был определён в 1880 году, Горский подвергся сильному влиянию своего педагога Волкова, восприняв от него смелость суждений, критическое отношение к окружающему, к

установившимся канонам искусства и широкие демократические взгляды. Не меньшее влияние оказал на него и Л. Иванов, который даже предлагал ему стать своим помощником в постановке новых балетных спектаклей. Приёмы Петипа в создании массовых танцев также не ускользнули от внимания Горского. По окончании школы в 1889 году он был определён в кордебалет, что не помешало ему через одиннадцать лет достигнуть положения первого танцовщика. С равным успехом Горский исполнял и классические, и народно-характерные танцы, и пантомимные роли. ***Одновременно с работой в балете он очень много читал, посещал вечерние курсы Академии художеств и совершенствовал свои музыкальные знания.*** В итоге Горский научился хорошо владеть кистью и карандашом; в случае надобности мог дирижировать оркестром. Глазунов доверял ему дирижирование оркестром во время репетиции своих балетов. Изучив систему записи танцев, Степанова, Горский стал не только убеждённым его последователем, но и ближайшим помощником. После неожиданной смерти автора системы он издал пособие для учащихся, овладевающих записью танцев, – ***«Таблица знаков для записывания движений человеческого тела по системе артиста императорских С.-Петербургских театров В.И.Степанова».***

В 1896 году Горский был назначен в школу ассистентом Гердта и, кроме того, повёл самостоятельный предмет – теорию танца, знакомя учащихся старших классов с записью танцев Степанова.

Свободное владение системой Степанова и произведенная самостоятельно запись балета «Спящая красавица» и была причиной того, что именно Горскому было поручено осуществить постановку данного спектакля в Москве. Эта командировка имела решающее значение, как для самого балетмейстера, так и для дальнейшего развития балета Большого театра.

Горский прибыл в Москву 3 декабря 1898 года, то есть через полтора месяца после открытия Художественного театра, и сразу почувствовал тот совершенно иной темп художественной жизни, который отличал Москву от Петербурга. Здесь смело сокрушались отжившие каноны и традиции, и

создавалось новое искусство. Спектакли Художественного театра потрясли молодого балетмейстера своею правдивостью и глубиной, постановки частной оперы Мамонтова поражали необычайностью режиссерских решений, красочностью декораций и костюмов В.Д. Поленова, В.М. Васнецова, М.А. Врубеля, К.А. Коровина и А.М. Васнецова, а также актёрским мастерством молодых оперных артистов. После всего этого то, что творилось в балете, показалось Горскому бесконечно устаревшим и никому не нужным. Знакомство с молодым темпераментным художником Коровиным и встречи с Шаляпиным помогли балетмейстеру понять происходившее в Москве. Поставив в исключительно короткий срок – три недели – «Спящую красавицу» Петипа на сцене Большого театра, Горский, переполненный новыми впечатлениями, возвратился в Петербург и снова окунулся в казенную рутину театров столицы.

Между тем расчёт управляющего московскими театрами оправдал себя. «Спящая красавица» несколько оживила положение в балете. Сборы в театре повысились не столько за счет балетных зрителей, сколько благодаря любителям музыки, желавшим ознакомиться с произведением Чайковского, впервые исполняемым в Москве полностью. Чтобы поддержать достигнутый успех, Теляковский добился переноса в Большой театр «Раймонды», что и было осуществлено тем же Горским в январе 1900 года. Музыка Глазунова вызвала в Москве не меньший интерес, чем музыка Чайковского.

Артисты московской балетной труппы встретили Горского радушно, а несомненный успех «Спящей красавицы» повысил популярность молодого петербургского балетмейстера. Работа в Большом театре убедила Горского в неограниченных и никем не используемых творческих возможностях московских артистов балета. Со своей стороны и артисты увидели в Горском необычайного представителя художественной администрации петербургской труппы, смотревшего на всё московское свысока, а талантливого и увлекающегося своим искусством человека.

В этот приезд Горский получил официальное предложение Теляковского встать во главе Московской балетной труппы и дал на это своё принципиальное согласие.

Осенью 1900 года, после гастрольной поездки в Будапешт с труппой артистов петербургского балета во главе с Преображенской, Горский был командирован «к московским театрам для исполнения режиссёрских обязанностей по балетной труппе». Осторожность формулировки перевода Горского, по-видимому, объяснялась желанием не вызывать недовольства московских артистов назначением в Большой театр петербуржца.

Для своего балетмейстерского дебюта Горский избрал балет Петипа «Дон Кихот», который москвичи считали «своим», так как он первоначально был поставлен на сцене Большого театра. В данном случае необходимо было не возобновление, а совершенно новая редакция балета. Горский решил полностью изменить оформление, привлекая новых художников-станковистов, работающих в опере Мамонтова, использовать в балете режиссёрские принципы Художественного театра, и, следуя Л. Иванову, произвести изменения канонических форм танца за счёт обогащения его народными элементами. Всё это должно было подчиняться главному – борьбе за реалистическую содержательность спектакля, за его предельную ясность и лаконичность.

Свою работу в театре Горский начал беседой с труппой, что было по тем временам новшеством. Обращение балетмейстера к артистам и слова о том, что «среди балета часто попадаются люди, которые любят искусство не ради искусства, а ради самих себя как участвующих в нём», полностью совпадали с известной формулировкой Станиславского: «люби искусство в себе, а не себя в искусстве».

Горский значительно переделал либретто «Дон Кихота» для того, чтобы придать большую логичность развитию действия и приблизить сюжет к произведению Сервантеса.

Непосредственная работа на сцене началась с точного распределения ролей между всеми участниками спектакля, включая каждого артиста кордебалета и статиста. Это также совпадало с принципами работы над

массовыми сценами в Художественном театре. Стремление создать реалистическую живую народную толпу отразилось и в композиции танца. Кордебалетные танцы у Горского часто строились на совершенно различных движениях, задаваемых отдельными группами и парами в одном и том же массовом танце. Каноническое построение парного классического танца, было, смело, нарушено балетмейстером. Вместо общепринятого адажио, исполняемого балериной и её партнёром, двух соло и финала появился один общий танец, подчинённый единству драматического действия и закону всей постановки.

Одновременно с этим Горский бережно сохранил всё лучшее, что было в старой постановке Петипа. Оформление спектакля было поручено молодым художникам К.А. Коровину и А.Я. Головину, которые повели борьбу с устаревшими по письму декорациями и балетными костюмами, заменив их красочными, смелыми, яркими полотнами и театрализованными испанскими платьями. Кроме того, к работе над балетом были привлечены молодой дирижер А.Ф. Арендс и драматический режиссер И.К. Делазари.

Новый курс, резко взятый Горским, естественно разделил труппу на два лагеря. С одной стороны, стояла почти вся молодежь, возглавляемая Л.А. Рославлевой и М.М. Мордкиным, поддерживающим нового балетмейстера, а с другой – группировалась часть пожилых артистов, которые были тесно связаны с реакционной критикой и немногочисленными московскими балетными завсегдатаями, неодобрительно взиравшими на поправление уже изживших себя старых балетных традиций. Но группа молодежи была и многочисленнее, и активнее.

Первое представление «Дон Кихот» состоялось 6 декабря 1900 года после трёхмесячной напряжённой работы и вызвало почти единодушный взрыв негодования со стороны реакционной критики и «знатоков» балета. Пресса буквально обливала грязью Горского и за танцы, и за костюмы, и в особенности за оформление спектакля. Таким же издевательствам подверглись на страницах газет и первые спектакли Художественного

театра, и постановки частной оперы С.И. Мамонтова. Однако критические нападки на балет, где каноны прошлого многие считали незыблемыми, приняли особенно ожесточённую форму. Скандальные рецензии, появившиеся во всех газетах, привлекли к себе внимание москвичей и побудили многих людей, никогда не посещавших балет, пойти в театр и проверить суждение прессы. Эти не искушенные в балете, случайные посетители театра в большинстве своём принадлежали к демократической прогрессивной интеллигенции и к небольшой тогда группе либеральной торгово-промышленной буржуазии. Новые зрители, неожиданно появившиеся на балетных спектаклях, сыграли значительную роль в дальнейшем развитии балета в Москве. Они не только не согласились с критикой, но и выразили диаметрально противоположное мнение о «Дон Кихоте», горячо приняв новый балет. Успех Горского был несомненен, об этом свидетельствовала касса театра. Так же, как и первый балет П.И. Чайковского, работа А.А. Горского получила признание снизу, а не сверху.

Чем же объяснялась причина удачи балетмейстера? Горский сумел верно, почувствовать и определить требование московских зрителей, для которых главным были содержательность произведения и актёрское мастерство исполнителей. Если в балете отсутствовала крепкая драматургическая основа, если в нём не было волнующих пантомимных сцен, то и совершенные по форме и исполнению танцы не могли их заменить. Однако желание приблизить либретто к произведению Сервантеса не дало почти никаких результатов.

Новые задачи, поставленные перед артистами балета, решались ими по-разному, создавая разнотильность в спектакле, а главное – устаревшая музыка Минкуса парализовала все попытки глубокого обновления постановки.

Всё это заставило Горского выбрать для следующего своего выступления балет Чайковского «Лебединое озеро». Так же, как и в «Дон Кихоте», балетмейстер бережно сохранил всё лучшее, что ему досталось от предшественников, то есть работу Иванова и часть танцев Петипа, но коренным образом переработал 1-й акт. От этого балет значительно

выиграл, что было признано даже петербургской критикой, чрезвычайно патриотичной к постановке Петипа. Удалось Горскому и другое, а именно: усиление действенной линии, раскрывающей внутреннее содержание произведения. «Лебединое озеро» снова подверглось жестоким нападкам со стороны критики. Особенно доставалось декорациям, выполненным теми же художниками, которые оформляли «Дон Кихота». Однако зрители приняли этот спектакль очень благосклонно.

Используя те же приемы, Горский возобновил на сцене Большого театра «Конька-Горбунка», также оценённого совсем по-разному критикой и зрителями.

В этом же сезоне А.А. Горский поставил на сцене Нового театра «Вальс-фантазию» М.И. Глинки. Это был первый опыт создания «белого балета», то есть хореографической картины, лишённой какого-либо сюжета. Цель её заключалась в том, чтобы выразить в танце содержание музыки композитора-классика.

Все эти постановки были для Горского лишь проверкой своих сил. В конце 1901 года он приступил к первой фундаментальной работе – совершенно самостоятельному воплощению в балете романа Гюго «**Собор Парижской богоматери**».

Горский, основываясь на романе, по-своему разработал план спектакля, не только предельно приближая его к первоисточнику, но глубже вскрывая прогрессивную сущность произведения. Не желая мириться с музыкой Пуни, балетмейстер приложил все усилия, чтобы привлечь к постановке крупного композитора. Но переговоры с Глазуновым и другими ведущими музыкантами не дали желаемых результатов и вынудили Горского пригласить композитора А.Ю. Симона. Это был музыкант, имевший уже на своём счету три оперы и один балет, шедшие на московской сцене.

Сам Горский вместе с художником Коровиным, оформлявшим спектакль, отправился в Париж, чтобы на месте почувствовать и изучить эпоху, в которой должно было развернуться действие балета. Во всей

предварительной работе было заметно влияние постановочных приёмов художественного театра.

Репетиционная работа над спектаклем полностью развернулась только осенью 1902 года и показала, что сложность передачи содержания произведения потребует широкого использования пантомимы. Условная пантомима отвергалась и московской труппой, и балетмейстером, отчего задача значительно усложнялась. Хотя Горский был осведомлён о пристрастии москвичей к пантомиме, он всё же решил оградить себя от нападков критики, назвав спектакль не балетом, а «мимодрамой с танцами».

Роль Клода Фрола была поручена В.Ф. Гельцеру – непревзойденному создателю этого образа в Москве. Роль Квазимодо исполнял Домашев, а главная партия Эсмеральды из-за болезни Рославлевой была доверена Гримальди, последней балерине-итальянке, гастролирующей в Москве и отличавшейся ярким актёрским дарованием несколько натуралистического характера. Но основное внимание Горский уделил не солистам, а массе, показав себя здесь достойным и единственным приемником Петипа.

В этом балете, названном балетмейстером «Дочь Гудулы», громко зазвучала народная тема, которая по цензурным соображениям была значительно смягчена в «Эсмеральде» Перро. Такое решение сюжета было особенно актуально в обстановке нового революционного подъёма.

Первое представление балета состоялось в ноябре 1902 года и сопровождалось обычными выпадами против Горского со стороны прессы. Балетные знатоки осуждали балетмейстера за отсутствие танцев, несмотря на то, что третий акт был сплошь танцевальным и поставлен с необычайной фантазией. Однако в этом общем хоре осуждений впервые раздались несколько голосов, сочувственно отзывающихся о постановке. Основная масса зрителей восприняла спектакль как хореографическую драму. Кроме того, публика уловила в постановке те нотки антиклерикализма и революционности, которые умышленно были вложены в балет Горским и звучали в те годы особенно ярко. Музыка Симона

оказалась выше партитуры Пуни, но слабее произведений, работавших в то время композиторов.

В самой балетной труппе спектакль вызвал двоякое отношение. В то время как молодежь горячо откликнулась на то новое, что появилось в постановке, старшее поколение отнеслось к нему очень сдержанно. В особенности были недовольны балерины, которым приходилось больше играть, чем танцевать. Эти настроения были известны Горскому ещё во время репетиций и заставили его принять соответствующие меры. Он уже раньше заметил в кордебалете молодую танцовщицу С.В. Фёдорову II, поразившую его какой-то стихийностью исполнения танца. Её возможности балетмейстер уже испытал, поручив ей партию уличной танцовщицы в «Дон-Кихоте». Эту артистку Горский и начал тайно готовить для роли Эсмеральды.

Софья Васильевна Фёдорова II-я (1878-1963) окончила Московскую балетную школу в 1899 году. Безрадостное детство наложило отпечаток на её характер. Крайне эмоциональная, болезненно нервная и замкнутая до дикости, Фёдорова во время танца совершенно преображалась, забывала всё окружающее и всецело отдавалась искусству. Это было особенно заметно в характерных танцах, где выявлялось ещё одно её качество – незаурядное актёрское дарование. И когда крайне неблагоприятные отзывы прессы и балетных «знатоков» о «Дочери Гудулы» повлекли за собой внезапное «заболевание» всех исполнительниц роли Эсмеральды в день очередного представления балета, Горский, предвидевший подобную демонстрацию, предложил выпустить в этой партии подготовленную им Фёдорову.

Дебют танцовщицы состоялся в очень ответственном спектакле, на который приехали петербургские критики, с начала новаторской деятельности Горского регулярно посещавшие новые московские балетные постановки. Петербургская критика со своих эстетических позиций резко осудила реалистический балет Горского, но пришла в неописуемый восторг от Фёдоровой. Артистка настолько захватила их своим исполнением, что они даже не заметили её техническую слабость в

классическом танце, который процветал в Петербурге. Эта была первая общепризнанная победа молодой московской артистки, впоследствии создавшей целую галерею ярких танцевальных образов.

«Дочь Гудулы» была самым фундаментальным произведением Горского этого периода. Постановка не потеряла своего несомненного интереса и художественной ценности и в наши дни, но существенным её недостатком было увлечение историко-бытовой линией, которая господствовала тогда и в Художественном театре. Вспоминая историко-бытовую линию МХАТа в эти годы, Станиславский отмечал, что она отличалась «всеми присущими ей ошибками и достоинствами». Театр стремился к правде, но эта правда, по словам Станиславского, была «больше внешняя; это была правда вещей, мебели, костюмов, бутафории». Критика обвиняла Горского в том, что он превратил сцену в «Дочери Гудулы» в антикварную лавку. Эта линия вела балет, так же, как и драму, к натурализму, к увлечению бытовыми подробностями, отвлекавшими зрителя от главного. Горский осознал эту ошибку и решил в следующей постановке уделить меньше внимания историко-бытовым подробностям и ярче оттенить идею произведения.

Прогрессивные взгляды Горского заставляли его смотреть на искусство как на средство борьбы с отрицательными сторонами жизни общества. Он упорно стремился включить в эту борьбу и балет, а потому в обстановке нарастающего революционного подъёма перешёл к форме хореографической сатиры. Для этого он избрал пушкинскую **«Сказку о рыбаке и рыбке»**.

Как мы ранее изучали, эта тема в своё время была крайне неудачно использована Сен-Леоном. Горский отказался от либретто сен-леоновской постановки и в содружестве с композитором Симоном создал свою редакцию балета. Сказочность сюжета играла для него второстепенную роль, главным была идея непомерного стяжательства. В условиях крепнувшего русского капитализма подобный подход к теме произведения стал прямым вызовом буржуазному зрителю. Балет был показан москвичам

в октябре 1903 года, естественно, не пришелся по вкусу наиболее влиятельной части зрителей и не удержался в репертуаре.

В 1904 году Горский поставил в Москве «Баядерку», внося в неё, как обычно, значительные танцевальные и сюжетные изменения, обострившие социальный конфликт в этом балете, и оставив в неприкосновенности последнюю картину – «Тени» – одно из величайших достижений Петипа. Следующий год ознаменовался двумя новыми фундаментальными спектаклями Горского. После успешного показа в Москве балета «Волшебное зеркало» в своей новой редакции Горский в конце 1905 года поставил старый балет Петипа «Дочь фараона» в совершенно самостоятельной и своеобразной хореографической трактовке. В этом спектакле балетмейстер стремился перенести зрителей в Древний Египет и придавал танцам и движениям характерные особенности барельефов времен фараонов. Он проявил исключительный такт и нигде не впал в вульгарную стилизацию искусство Древнего Египта. Горский снял чисто внешние, специфично «балетные» эффекты и сцены, что значительно обогатило драматическую линию постановки и сделало её более реалистической. Новое рождение «Дочери фараона» настолько заинтересовало деятелей русского балета, что в Москву из Петербурга приехала молодая танцовщица Анна Павлова, будущая знаменитая балерина: она хотела участвовать в новой постановке своего учителя, которого она глубоко уважала. В результате изменения либретто образ рабыни Хиты, блестяще воплощенный Фёдоровой - 2-й, доминировал над главной ролью дочери фараона Аспичии, в новой редакции, носившей имя Бинт-Анты. Унизительность рабства, превращавшего человека в неодушевлённый предмет, с потрясающей убедительностью была донесена Фёдоровой до зрителя. «Положение рабы... – писал критик, – согнуло стан, потупило голову, сковало движения... Но в этой покорности – гордость свободы, скованной грубым насилием».

В результате пятилетней деятельности Горского балет в Москве оказался преобразованным. Попытка дирекции и Министерства двора превратить Большой театр в филиал петербургского не удалось. Не только

внешняя сторона спектаклей, но и содержание их приобрели абсолютно другой характер. Благодаря Горскому шедшие ранее малозначительные балеты – «Привал кавалерии», «Приключение Флика и Флока», «Брама» и «Звёзды» – уступили место критически пересмотренному классическому балетному репертуару. Творчество Горского того периода не выходило за рамки условного реализма, но в области балета это само по себе уже было прогрессивным явлением.

<https://www.youtube.com/watch?v=Kxy4EV0ujCo> – «Легенды русского балета» – Александр Горский.

Разумеется, Горский не смог бы так быстро осуществить свою реформу, если бы не встретил в труппе людей, разделяющих его художественные взгляды. Первое место среди них принадлежало талантливому танцовщику Мордкину.

МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ МОРДКИН (1880 - 1944) окончил московскую балетную школу в 1900 году и сразу был зачислен в труппу солистом. Исключительная внешность, выразительность хореографии, темперамент в исполнении народных танцев и редкие актёрские данные предопределили будущего молодого танцовщика. Мордкин был пламенным поклонником Горского, который сразу его заметил и стал усиленно выдвигать. Убедившись в возможностях танцовщика по его выступлению в партии принца Дезире в «Спящей красавице», Горский при постановке «Конька-Горбунка» создал специально для него роль раба, чтобы показать его в характерных танцах. После этого Мордкин стал постоянным исполнителем первых танцевальных партий в спектаклях Горского. Одни танцевальные выступления не удовлетворили Мордкина, воспитанного в лучших традициях московской балетной труппы. Он стал регулярно появляться и в пантомимных ролях, таких как Хан в «Коньке-Горбунке», Царь нубийский в «Дочери фараона» и т.д.

Горский уделял большое внимание подготовке балетных актёров, которые были бы способны решать любые выдвигаемые им задачи. Здесь достойным соратником балетмейстера стал молодой педагог Тихомиров.

ВАСИЛИЙ ДМИТРИЕВИЧ ТИХОМИРОВ (1876 – 1956) по окончании Московской балетной школы был направлен в 1893 году в Петербург для совершенствования. В Москве Тихомиров учился в классе И.А. Ермолова, а в Петербурге посещал уроки Гердта и Петипа, знакомился с методикой преподавания Иогансона и других петербургских педагогов. Параллельно с учением он с успехом выступал на сцене Мариинского театра, исполняя сольные номера в балетах.

В 1896 году Тихомиров возвратился в Москву, где занял первое положение в труппе и стал преподавать в школе. Прекрасная фигура, свободное владение классическим танцем, широкий непринуждённый жест, легкость прыжка и выразительность движений при несомненных актёрских данных обеспечили танцовщику блестящее будущее. Свыше тридцати лет Тихомиров по праву занимал ведущее положение в московской балетной труппе, неоднократно с успехом выступая в Петербурге, в провинции и за рубежом. Артист героического плана, он с особым блеском воплощал образы Конрада в балете «Корсар», Жана де Бриенна в балете «Раймонда» и др.

Удивительно плодотворной была педагогическая деятельность Тихомирова, которая продолжалась в Московской балетной школе около сорока лет. За это время он воспитал целую плеяду блестящих исполнителей, постоянно выступавших в балетах Горского. Появление Тихомирова в школе знаменовало собой наступление нового периода её деятельности. Он в корне изменил, все старые методы преподавания и ввёл свою собственную систему, основанную на критическом освоении и развитии систем своих предшественников.

Начав балетмейстерскую деятельность постановкой танцев в опере «Садко», Тихомиров, после смерти Горского в 1924 году, взял на себя балетмейстерские обязанности и продолжал прогрессивные традиции своего соратника в тяжёлые для реалистического балета дни борьбы с формалистическими извращениями. Советское правительство высоко оценило деятельность Тихомирова как артиста, педагога и балетмейстера, присвоив ему звание народного артиста РСФСР.

Блестящий расцвет балета в Москве сопровождался падением придворного балета в Петербурге. После назначения директором императорских театров Теляковского была сделана попытка перенести в Петербург балет «Дон-Кихот» Горского. Но здесь балет не имел и не мог иметь успеха у консервативной части зрителей, расценивавших постановку как недостойную «любительницу», дискредитирующую сцену прославленного Мариинского театра.

Консерваторы опирались на авторитет такого мастера, как Петипа, который всюду самым резким образом выступал против московского «новатора и декадента». Почтенный, старый балетмейстер не понимал, что Горский вливал новую жизнь в его устаревшие балеты. Только прогрессивная интеллигенция приняла балет «Дон-Кихот» в постановке Горского, неоспоримым доказательством чего служит его сохранение в репертуаре до сегодняшнего дня.

«РУССКИЕ СЕЗОНЫ»

Говоря об истории мирового танцевального искусства, нельзя не сказать о некоторых событиях, без которых трудно себе представить дальнейшее развитие мирового балета.

«Русские сезоны» повлияли на развитие балета многих стран Западной Европы и Америки.

Вот что говорится в одном французском издании спустя почти полвека о выступлении русского балета в 1909 году: «В истории балета 18 мая 1909 года «день первого спектакля» входит как одна из значительных дат, к которой необходимо всегда обращаться, потому что она знаменует собой открытие новой формы спектакля, должниками которой мы всё ещё являемся и сегодня... Имена Нижинского, Павловой, Фокина, Карсавиной, Большы и Иды Рубинштейн сразу появились у всех на устах. Не меньше говорили о Бенуа и Баксте. Достаточно было двух представлений, чтобы эти имена, неизвестные накануне, стали навсегда знаменитыми.

СЕРГЕЙ ПАВЛОВИЧ ДЯГИЛЕВ (1872 – 1929) был чрезвычайно одарённым человеком. Помимо незаурядных знаний в области искусств, Дягилев отличался исключительными организаторскими способностями.

Он был одним из основоположников группы «Мир искусства» (вместе с А.Н. Бенуа). Большая культура, связи в «высшем обществе», а также редкая оборотистость и смелость позволяли ему решать такие задачи, которые были не под силу другим.

В конце прошлого века Дягилев устроил целый ряд выставок картин, организовал грандиозную по размерам и блестящую по содержанию выставку русского исторического портрета, в течение нескольких лет занимался издательской работой, совершенно видоизменив «ежегодник императорских театров». С.П. Дягилев превратил его из сухого издания казённого типа в художественный журнал. Но устремления Дягилева показали не в меру вызывающими директору искусствоведа князю С.М. Волконскому, и тем более всей казённой театральной системе, и он был уволен без права поступления на государственную службу.

Пропагандируя русское искусство за рубежом, Дягилев в 1906-1907 годах организует в Париже, Берлине, Монте-Карло, Венеции выставки русской живописи, знакомит парижскую публику с русской классической музыкой, тем самым даёт начало так называемым «Русским сезонам за границей».

В конце прошлого века Дягилев устроил целый ряд выставок картин, организовал грандиозную по размерам и блестящую по содержанию выставку русского исторического портрета, в течение нескольких лет занимался издательской работой, совершенно видоизменив «ежегодник императорских театров». С.П. Дягилев превратил его из сухого издания казённого типа в художественный журнал. Но устремления Дягилева показали не в меру вызывающими директору искусствоведа князю С.М. Волконскому, и тем более всей казённой театральной системе, и он был уволен без права поступления на государственную службу.

Пропагандируя русское искусство за рубежом, Дягилев в 1906-1907 годах организует в Париже, Берлине, Монте-Карло, Венеции выставки русской живописи, знакомит парижскую публику с русской классической музыкой, тем самым даёт начало так называемым «Русским сезонам за границей».

Сергей Дягилев не был ни танцовщиком, ни хореографом, ни композитором, ни драматургом, ни художником, и, однако, если за пределами России спросить любого причастного к балету человека, кому балет XX века более всего обязан, имя Дягилева почти наверняка будет названо первым. Что же он такого сделал? И почему сделанное им, если уж заслуги его и впрямь так велики, не принесло на родине столь же бесспорного признания, как в остальном мире? Говоря вкратце, Дягилев открыл Европе русский балет, он продемонстрировал, что пока в европейских столицах, начиная с Парижа, куда он и стал привозить русских танцовщиков, балет приходил в упадок и погибал, в Петербурге он укрепился и стал искусством более значительным, чем можно было ожидать.

Великое здание, выстроенное Петипа, Ивановым и Чайковским, оставалось мало кому известным за пределами Петербурга и Москвы. Да и в русских столицах его замечал небольшой круг избранной публики, значительная часть которой ходила в театр, совершая обряд светской жизни. Императорские театры не напрасно состояли в ведении Министерства двора его императорского величества. Сергей Дягилев разорвал замкнутый круг, и началась новая история мирового балета.

Началась она почти случайно. Независимые театры в ту пору в русских столицах уже возникали. Достаточно назвать Московский Художественный Обще­дос­туп­ный, самим своим названием «обще­дос­туп­ный» отличавшийся от императорского Малого в Москве или Императорского Александровского в Петербурге, лучших дотоле русских драматических театров. Труппа Дягилева вроде бы тоже была обще­дос­туп­ной, открытой для всех, но дома она свои спектакли практически не показывала. Да и выезд её за границу свершился не потому, что Дягилев понял, что в русском балете произошли перемены, о которых всему человечеству необходимо узнать, что он сразу догадался, что в балете русское искусство добилось наибольшего и фактически уже заняло лидирующее положение, с которым ни одна страна не могла в ту пору соперничать.

До ошеломляющего успеха русского балета в Париже в 1909 году ни сам Дягилев, никто либо другой этого не понимал и даже не подозревал.

В 1908 году С.П. Дягилев вывез в Париж русскую оперу, показав за границей Ф.И. Шаляпина в «Борисе Годунове» (спектакль был оформлен силами русских художников). Огромный успех первого русского оперного сезона не уберёг Дягилева от материальных убытков. Это заставило его несколько переустроить свою деятельность.

Дягилев довольно пренебрежительно относился к балету, считая, что «смотреть его с одинаковым успехом могут как умные, так и глупые – всё равно никакого содержания и смысла в нём нет; да и для исполнения его не требуется напрягать даже маленькие умственные способности».

Но, несмотря на это, хорошо зная вкусы и требования зарубежного зрителя, он решил в 1909 году взять в Париж именно русский балет. Как всегда, дело было поставлено на широкую ногу: для поездки были отобраны лучшие артисты Петербурга и Москвы, взяты с собой из России оркестр, рабочие сцены, обслуживающий персонал постановочной части. В качестве балетмейстера и художественного руководителя гастролей был приглашён Фокин.

В мае 1909 года в Париже, в первый, ещё не полностью балетный, но именно благодаря балету прошедший с ошеломляющим успехом сезон, публика была потрясена самой по себе дягилевской труппой. Virtuозные прима-балерины в Париже ещё попадались, да и русская премьерша Кшесинская уже с успехом танцевала в парижской Опере. Но никто не предполагал столь высокого мастерства в массовых танцах, никто не предполагал столь высокого мастерства в мужских танцах – в Париже ни того, ни другого давным-давно не было. Мы вправе, поэтому считать успехом труппы Дягилева прямым следствием достижений академического балета, тем более что именно его возрождению на Западе труппа Дягилева, в конечном счете, более всего и способствовала. Но нельзя не видеть, что спектакли, которые Дягилев вёз на Запад, были как раз прямым возражением тому, что делалось в Мариинском театре. Артисты и

хореографы Дягилева пришли по преимуществу оттуда, но там они были, как правило, бунтарями, протестантами.

В репертуар антрепризы входили следующие постановки Фокина: «Половецкие стан» из оперы Бородина «Князь Игорь» с хором и оркестром, «Павильон Армиды» Черепнина, «Празднество» (дивертисментная сюита на музыку русских композиторов-классиков), «Сильфиды» (та же «Шопениана» - танцевальная сюита на музыку Шопена, которая в несколько ином виде была ранее показана в России, но в другой инструментовке – А. Глазунова, К. Лядова, С. Танеева, И. Стравинского) и «Клеопатра» (новое название «Египетских ночей»).

Успех русского балета в Париже намного превзошёл ожидания Дягилева. Весть о замечательном, но давно забытом в Западной Европе искусстве классического балета, возрождённом русскими, мгновенно облетела весь мир. Дягилев, Фокин и ведущие русские балетные артисты сразу стали знаменитостями. Их имена не сходили со страниц западных газет и журналов. Фокин торжествовал победу, так как считал, что здесь, в Париже, его, наконец, поняли и оценили по достоинству. Он не обратил внимания на то, что среди зрителей были не только крупнейшие ценители подлинного искусства, но и люди, посещавшие его постановки лишь затем, чтобы не отстать от моды на русский балет.

Среди прогрессивной художественной интеллигенции, посещавшей представления русского балетного сезона, были такие крупные деятели искусства и литературы, как Ромен Роллан, Огюст Роден, Сара Бернар, Камиль Сен-Санс, Клод Дебюсси и другие. Они приходили в восторг от совершенства искусства русских исполнителей и захватывающей выразительности их танца, от обаятельной простоты пантомимы и новых декораций и костюмов.

Решительная победа русского балета за рубежом была закономерной и неизбежной. В течение более полувека русские исполнители шаг за шагом, преодолевая серьёзные препятствия, постепенно завоёвывали сцены зарубежных театров. Вслед за собой они вели и русский балетный репертуар. После постановки в 1896 году в Милане «Спящей красавицы» в

1907 году в Праге была осуществлена полностью постановка «Лебединого озера». Не только русские исполнители, но и русские балеты были известны за рубежом, не хватало лишь русского оформления спектаклей – декорационной живописи, гармонично сочетающейся с красочной гаммой костюмов и движениями ансамбля, – которое теперь появилось в Париже, тем самым, завершив борьбу русских балетных артистов за мировое признание. В этом, несомненно, была большая заслуга Дягилева, сумевшего блестяще организовать эти гастроли.

ХОРЕОГРАФЫ РУССКИХ СЕЗОНОВ С. ДЯГИЛЕВА

В апреле 1909 года труппа Дягилева прибыла в Париж. Немедленно началась подготовка зарезервированного для сезонов театра Шатле – была увеличена сцена, на месте партера устроены ложи, обновлён интерьер. Репертуар состоял из пяти балетов, поставленных **Михаилом Фокиным** – в то время он начинал свою карьеру хореографа. 19 мая зрителю были представлены «Павильон Армиды» Н. Черепнин, «Половецкие пляски» А. Бородин и «Пир» на сборную музыку, а 2 июня – «Сильфиды» Ф. Шопен и «Клеопатра» А. Аренский. Премьера балетных сезонов обернулась настоящим триумфом. Публика и критики восторженно отзывались о мастерстве русских танцовщиков (особенно отметив Нижинского, Павлову и Карсавину), об уникальных декорациях и костюмах работы Рериха, Бакста и Бенуа, о музыке Римского-Корсакова, Мусоргского, Глинки, Аренского, Бородина.

В репертуар сезона 1910 года вошли уже поставленные балеты М. Фокина «Карнавал» на музыку Шумана, затем «Шехерезада» Римского-Корсакова и «Ориенталии» на сборную музыку. Кроме того, Дягилев заказал Фокину балет «Жар-птица» на тему старинных русских сказок. Премьера «Жар-птицы» на музыку Стравинского состоялась 25 июня 1910 года на сцене Grand Opera в Париже. Успех был колоссальным. В один день ранее никому не известный русский композитор двадцатисемилетний Игорь Стравинский стал знаменитым.

В 1911 году Михаилом Фокиным было поставлено пять новых балетов. Это были сцена «Подводное царство» (из оперы «Садко») Н.

Римский-Корсаков, «Нарцисс» Н. Черепнин, «Пери» Ф. Бургмюллер, «Призрак Розы» К. Вебер, представляющий собой изысканное па-де-де Карсавиной и Нижинского, и главная новинка сезона – драматический балет «Петрушка» Стравинского, где ведущая партия ярмарочного шута, погибающего в финале, принадлежала Нижинскому.

С новым сезоном 1912 года Дягилев начал менять характер своей антрепризы, всё больше отходя от традиционного представления о балете и двигаясь в сторону новых, экспериментальных форм. Ранее за редкими исключениями («Сильфиды», «Жизель», «Призрак розы») музыкальную канву его постановок составляли произведения русских композиторов. С 1912 года Дягилев начал обращаться к иностранцам.

Постановки М. Фокина сезона 1912 года не вызвали особых восторгов у парижского зрителя. Балет «Тамар» М. Балакирев был принят прохладно, а реакция публики на «Голубого бога» Р. Ан граничила с провалом – эту индийскую фантазию упрекали в скупости и однообразии хореографического содержания. Балет «Дафнис и Хлоя» М. Равель тоже не снискал успеха, отчасти из-за того, что его подготовка была сопряжена с трудностями — между Дягилевым, Равелем, Бакстом, Нижинским и Фокиным не было единомыслия, – и потому балет вышел совершенно негармоничным. Эта неудача, а также привлечение Нижинского в качестве второго хореографа сезона, привела к тому, что Фокин ушёл из труппы.

Кроме Фокина в качестве балетмейстеров работали и другие. Так, в 1911 году, поддержанный Дягилевым и Бакстом, решил попробовать свои силы как постановщик **Вацлав Нижинский**. К этому времени он пришёл к заключению, что не только общепринятые положения классического танца, но и любое человеческое движение может быть использовано в балете и всегда будет красиво и выразительно, если оно подсказано самим произведением и одухотворено искренним переживанием. Эти взгляды он и попытался воплотить в трёх своих балетах – «Полуденный отдых Фавна» (1912), «Игры» на музыку Дебюсси и «Весна священная» на музыку Стравинского. «Весна священная» тесно связана с русским музыкальным и танцевальным фольклором, балет стал поворотным пунктом в истории

мирового балета. С тех пор многие хореографы использовали волнующую музыку Стравинского для создания своей балетной версии «Весны священной».

Появление в 1913 году «Весны священной» вызвало грандиозную полемику в парижских газетах. Наряду с гневными обвинениями Нижинского прессой в ниспровержении основных требований эстетики и нравственности звучали голоса людей, видевших в его попытках зерно нового. Дело доходило до скандалов и открытых столкновений на спектаклях. А.В. Луначарский в двух своих статьях подробно разобрал положительные и отрицательные стороны постановок. Указав, что в танцах, поставленных Нижинским в «Весне священной», чувствовалось «декадентское ухищрение, присущее неопрimitивизму, ребячливости дряхлеющей культуры», которое вредило общему интересному эффекту, что композитор Стравинский идёт по «спорному пути» и что его музыка «полна диких и грубых монотонных и неуклюжих ритмов». Луначарский в то же время утверждал, что «прекрасное далёко не целиком сводится к красивому, а тем более к красивенькому» и что создатели спектакля были правы, «давши художественное современное произведение, имеющее своей целью воссоздать младенческую красоту, которая в необработанном виде не может не показаться нам уродством». Луначарский хвалил Нижинского за то, что в поисках «примитивного жеста» тот обратился к народному творчеству, к вышивкам и очень старым лубкам. К «Фавну» Луначарский отнёсся скорее отрицательно, чем положительно, но одновременно признался, что в отношении игры Нижинского «как мима и танцора приходится выразить одно только безусловное одобрение». Всё же в этих балета было больше недостатков, чем достоинств.

Труд хореографа давался Нижинскому непросто. Будучи одарённым танцовщиком, он, занявшись постановкой балета, столкнулся с собственным неумением ясно выражать свои мысли и излагать коллегам-артистам своё (и дягилевское) видение того, что должно происходить на сцене. Поставить «Весну священную» стоило ему, равно как и Стравинскому с Дягилевым, немало труда, что, впрочем, совершенно не

оценила публика. Во время премьеры балета, которая состоялась 29 мая в театре Елисейских полей, зрители пришли в такое негодование от музыки Стравинского, что освистали балет и не уделили должного внимания оригинальности и сложности хореографии на тему языческих обрядов. Балерина Ромола Пульская, будущая жена Нижинского, присутствовала на премьерке и впоследствии описала происходившее: «Волнение и крики доходили до пароксизма. Люди свистели, поносили артистов и композитора, кричали, смеялись. <...> Я была оглушена этим адским шумом и, как только могла, скоро бросилась за кулисы. Там все шло так же плохо, как в зале. Танцовщики дрожали, удерживали слезы. <...> Долгая месячная работа сочинения, бесконечные репетиции – и, наконец, этот кавардак».

Тем не менее, «Весна священная» оставалась одним из любимых балетов Дягилева. Николай Рерих, который был сценографом балета считал, что публика ещё оценит эту постановку, и говорил: «Вот это настоящая победа! Пускай себе свистят и беснуются! Внутренне они уже чувствуют ценность, и свистит только условная маска. Увидите следствия».

Нижинский всячески стремился вырваться из пут Дягилева, который закабалил его контрактами. Наконец это ему удалось. Танцовщик, проживавший тогда с женой в Австро-Венгрии, собрался возвратиться в Россию, но... началась первая мировая война. Нижинский был немедленно арестован и посажен в лагерь для военнопленных. С большим трудом удалось добиться его освобождения и разрешения на переезд в Америку. Это разрешение было дано артисту лишь после того, как он обещал не пытаться перебраться из Америки на родину. Нижинский приехал в США в очень тяжёлом состоянии. По словам его жены, он только и «брехал Россией и войной».

В Америке в 1916 году он поставил свой последний балет, избрав для него сюжетом предание о Тиле Уленшпигеле – народном герое Фландрии. Это была одна из его любопытных, хотя и очень спорных работ. Вскоре после этого Нижинский заболел «чёрной меланхолией».

Постепенно он перестал реагировать на окружающее и впал в молчаливое созерцательное состояние, никогда его не покидавшее. Попытки вывести его из этого состояния не давали никаких результатов. Жена перевезла его в Европу, некоторое время они жили в Париже, а затем поселились в Венгрии, в маленьком городке Оденбурге. Здесь Нижинский в годы Великой Отечественной войны встретился с советскими войсками, освобождавшими Венгрию. Встреча эта произвела на артиста очень сильное впечатление. После многолетнего перерыва он впервые заговорил, ощупывал обмундирование бойцов, как бы не веря себе, и плакал от радости. Когда после войны артисты советского балета посетили Венгрию, Нижинский пожелал побывать на их концерте. Это было совершенно неожиданно для окружающих, так как до этого он всячески избегал появляться в публичных местах. После окончания концерта его жена передала артистам, что ему очень понравился концерт и что он приятно поражён тем, насколько русский балет развился и вырос по сравнению с дореволюционным периодом. Это были последние предсмертные проблески сознательной жизни артиста. Он решил во что бы то ни стало возвратиться на родину. Для устройства своих дел он поехал в Лондон... и там скончался.

1913 год стал переломным в антрепризе Дягилева, прежде всего по причине того, что в хореографии его сезонов наметился кризис. Из-за ухода Фокина в этом году было выпущено только три балета. Два из них – «Весну священную» Стравинского и «Игры» Дебюсси ставили Дягилев с Нижинским, а третий под названием «Трагедия Саломеи» – молодой балетмейстер Борис Романов.

В начале 1914 года Дягилев вернулся в Россию. В Москве он обратил внимание на 19-летнего **Леонида Мясина**, танцевавшего в кордебалете Большого театра, заинтересовался им и увёз за границу. Он планировал превратить Мясина в нового хореографа своих сезонов, однако тот был ещё слишком молод и неопытен, поэтому Дягилеву пришлось обратиться за помощью к Михаилу Фокину.

В сезоне 1914 года Фокин по просьбе Дягилева поставил четыре новых балета: «Легенду об Иосифе» Р. Штраус, «Золотого петушка» Н. Римский-Корсаков, «Мидаса» М. Штейнберг и «Бабочку» Р. Шуман. Однако – несмотря на привлечение к работе Мстислава Добужинского, соратника Дягилева по «Миру искусств», занимавшегося декорациями и костюмами наряду с Бакстом и Бенуа – реакция публики на эти балеты лишь напоминала о триумфе первых сезонов. Признание ждало лишь «Золотого петушка» – этот спектакль, явивший собой сочетание оперы и балета, получился очень эффектным. Его декоратором выступила русская художница-авангардистка Наталья Гончарова, которую Дягилеву посоветовал Бенуа. С Фокиным же после этого сезона он прекратил сотрудничество.

В сезоне 1915 года впервые попробовал свои силы в качестве хореографа **Леонид Мясин** поставив балет «Полуночное солнце» Н. Римский-Корсаков. Затем поставил балеты «Кикимору» на музыку А. Лядова и «Менины» на музыку Габриэля Форе с декорациями испанского художника Хосе-Мари Серта.

«Менины» стали первым балетом Мясина на материале испанских танцев и испанского искусства и первым испанским балетом труппы Русский балет Дягилева. Ранние работы, равно как и последующие, показывают широкий диапазон интересов Мясина. Первый неосуществлённый замысел «Литургии» (1915) относился к религиозной тематике, а первый поставленный балет «Полуночное солнце» (1915) – к русскому фольклору. В 1916 году в Сан-Себастьяне были представлены два балета: первый испанский («Менины») и очередной русский («Кикимора»), за которыми вскоре последовал первый итальянский балет «Женщины в хорошем настроении» (1917). Дягилев отводил много времени повышению культурного и профессионального уровня Мясина, пытаясь воспитать альтер эго, или идеального балетмейстера, который бы осуществлял его собственные замыслы согласно его представлениям того, каким должен быть музыкальный театр.

Хореография балета «Менины» создавалась под вдохновением от картин Диего Веласкеса. Мясин особенно восхищался его полотном «Менины» (1656), современное название которого исп. *Las Meninas* дословно переводится как «Девочки». «Менины» стали первым испанским балетом труппы Русский балет Дягилева, «король и королева были восхищены им». Балет «имел огромный успех, и особенно понравился королю Альфонсо».

Возвращение Дягилевских сезонов на былые позиции началось в 1917 году. Мясин чувствовал себя все более уверенно в качестве хореографа – поставленные им спектакли были насыщены новаторским духом и прекрасно приняты в Париже и Риме.

Леониду Мясину – 21 год. Он ставит первый в истории сюрреалистический балет «Парад» на музыку Эрика Сати, костюмы к которому разрабатывал и изготавливал из картона сам Пабло Пикассо. Кокто написал сценарий, главной темой которого был парад артистов балаганного цирка. Это была своеобразная сатира на всё мировое искусство: угловатые, несколько неуклюжие движения танцоров, необычная музыка, в которой слышались не только инструменты, но и бытовые звуки вроде бьющегося стекла или стрекот печатной машинки. Реакция на столь смелую постановку была очень неоднозначной, однако среди шквала критики встречались и те, кто смог понять и оценить по достоинству революционную постановку. Премьера балета состоялась 18 мая 1917 года на сцене театра Шатле и стала очередным, после «Весны священной», парижским скандалом. Публика в зале едва не сорвала спектакль криками.

Несмотря на то, что первый показ «Парада» вызвал скандал, он оказался вехой и переходным произведением музыки и театрального искусства начала XX века. Его партитура, включающая дискретные звуки, резко отличалась от существующей композиторской практики Франции, произвела эффект и породила новые течения не только во французской, но и в мировой музыке.

В июле 1919 года в Лондоне были представлены публике два новых балета Мясина «Волшебная лавка» Д. Россини и «Треуголка» М. де Фалья. Балет «Треуголка» Мясин поставил, впечатлившись темпераментными андалузскими танцами. Ведущую партию должен был исполнять испанец Феликс Фернандес, однако за несколько недель до премьеры случилась трагедия – Фернандес сошёл с ума, и его роль танцевал сам Мясин. Успех этих постановок, особенно после тяжёлого 1918 года, воодушевил Дягилева, и в декабре-феврале он возобновил сезоны во Франции. Помимо уже упомянутых постановок, в парижском театре Гранд-опера прошёл балет «Песнь соловья» Стравинского.

С 1920 года возобновились репетиции в Монте-Карло. Мясиным было поставлено три спектакля — «Пульчинелла» на музыку Стравинского в декорациях Пикассо, новая версия «Весны священной» И. Стравинский и опера-балет «Женские причуды» Д. Чимароза, – которые были прекрасно встречены зрителями в Лондоне и Париже. В этом году, однако, труппа снова осталась без хореографа – Дягилев рассорился с Мясиным, и тот уехал. После расставания с Дягилевым Леонид Мясин основал собственную студию, а после смерти Дягилева возглавил «Русский балет в Монте-Карло».

Ещё одним хореографом у Дягилева была **Бронислава Нижинская**. Родилась в 1891 году. Младшая сестра Вацлава Нижинского. Училась у знаменитого Чекетти. Танцевала в труппе Мариинского театра. В 1921 году эмигрировала из Киева. Дягилев решил сделать Нижинскую новым хореографом своих сезонов. В балетах Нижинская использовала не только классические па, но и джазовые и спортивные элементы. Сочетание классического и современного танца вместе с необычным оформлением и музыкой давало неожиданный результат.

Поставила много балетов, включая «Спящую красавицу», «Ромео и Джульетту». Самое выдающееся балетное произведение Нижинской – «Ночи» – создано на музыку Стравинского и оформлено русской художницей Н.С. Гончаровой.

В январе 1923 года в Париж прибыли пятеро молодых танцовщиков из Киева (и в их числе Серж Лифарь), которые вскоре приступили к репетициям в Монте-Карло. Программа этого года состояла преимущественно из старого репертуара, включавшего в себя только одну новинку – балет Брониславы Нижинской «Свадебка» на музыку Стравинского, которая стала центральным событием сезона и снискала успех у публики. Ольга Макарова писала: «Парижская премьера «Свадебки» в 1923 году стала фурором, она открыла миру балетмейстера, которому уже одной этой постановки было бы достаточно для пропуса в пантеон великих хореографов XX века».

Сезон 1924 года вышел несоизмеримо более насыщенным. В конце предыдущего года Нижинская поставила сразу несколько новых балетов – «Искушение пастушки» М. Монтеклер, «Лекарь поневоле» Ш. Гуно, «Докучные» Ж. Орик, «Лани» Ф. Пуленк и «Голубой экспресс» Д. Мийо, и этот сезон стал апогеем (и одновременно финалом) её деятельности в труппе Дягилева. Наиболее удачными получились две последние постановки, в особенности танцевальная оперетта «Голубой экспресс» на либретто Жана Кокто, над декорациями и костюмами которого работали Лоран, Пикассо и Шанель. Дягилев рассчитывал этим балетом начать «новую эпоху современного неореализма с претворением его в танце», однако Нижинская, по-видимому, не оправдала в полной мере его ожиданий и потому вскоре ушла из труппы.

В сезоне 1926 года новинок было две (обе в постановке Баланчина) – «Пастораль» Ж. Орик и «Чёртик из табакерки» на музыку Э. Сати.

В 1927 году Дягилев начал постепенно охладевать к балету, страстно увлечшись коллекционированием книг. Тем не менее, было создано два новых спектакля в экспериментальном ключе – «Кошки» А. Соре и «Стальной скок» С. Прокофьев в постановке Мясина, которого Дягилев вновь привлёк к работе в труппе.

В 1928 году была выпущена последняя работа Мясина в дягилевских сезонах – балет «Ода» Н. Набоков. Его хореография не была близка Дягилеву, и он даже сомневался, стоит ли вносить «Оду» в репертуар. Хотя

в итоге зрители благожелательно встретили этот балет. Однако спектакль затмила самая удачная вещь сезона – постановка Баланчина «Аполлон Мусагет» на шедевральную музыку Стравинского с декорациями Бошана и костюмами Коко Шанель. Зал устроил Лифарю, солирующему в этом балете, длительную овацию, и сам Дягилев тоже высоко оценил его танец.

Джордж Баланчин поставил в антрепризе Дягилева первые в мире неоклассические балеты «Аполлон Мусагет» и «Блудный сын» с уникальными ломаными движениями.

В мае и июне 1929 года в Монте-Карло и Париже прошли премьеры «Бала» В. Рieti, бал-р Д. Баланчин, «Блудного сына» С. Прокофьев, бал-р Д. Баланчин и «Лисы» И. Стравинский, бал-р С. Лифарь – постановки последнего сезона Русского балета Дягилева.

«Лису» на музыку Стравинского уже ставила в 1922 году Бронислава Нижинская, но на этот раз обновить хореографию балета Дягилев поручил своему фавориту Лифарю, так как не расстался с мыслью сделать из него балетмейстера. Как постановка этого балета, так и ведущие партии в «Бале» и «Блудном сыне» удалось молодому танцовщику, и публика «неистовствовала».

После смерти Дягилева его труппа распалась. Баланчин уехал в США, где стал реформатором американского балета, изменив представление о танцовщицах, как об эфемерных созданиях. Его ученицы были гибкими и энергичными, напоминали на сцене скорее гимнасток, чем балерин. Постановки Баланчина отличались серьёзной проработкой композиции и чувственным воплощением эмоций в танце. Он использовал музыку, которая изначально не предназначалась для танца, умело её обыгрывал, показывая мастерство танцоров, выступавших не в изысканных нарядах, а в простых облегающих костюмах. Сложным декорациям хореограф иногда предпочитал игру света и теней, используя сложнейшее сценическое освещение. В США Джордж Баланчин основал две труппы: «Ballet Society» в 1946 и после неё «New York City Ballet» в 1948 году. Хореограф ушёл из жизни в 1983 году, однако и сегодня существует Фонд его имени, следящий за чистотой постановок балетов Баланчина. В России

только три театра получили лицензии на его спектакли: Пермский, Мариинский и Большой.

Леонид Мясин явился одним из основателей труппы «Русский балет Монте-Карло», которая сохранила репертуар «Русского балета Дягилева» и во многом продолжила его традиции.

Серж Лифарь остался во Франции и возглавил балетную труппу Гранд-опера, сделав огромный вклад в развитие французского балета. Всего Лифарь поставил в «Гранд-Опера» более 200 балетных спектаклей, воспитал 11 звёзд балета. В 1947 году он основал в Париже Институт хореографии при Гранд-Опера, с 1955 года вёл курс истории и теории танца в Сорбонне, был ректором Университета танца, профессором Высшей школы музыки и почётным президентом Национального совета танца при ЮНЕСКО.

СЕРЖ ЛИФАРЬ (1905 – 1986)

Серж Лифарь из неперспективного танцора превратился в легенду мирового балета. Он руководил парижской Гранд-Опера, получил «Золотую туфельку» и орден Почетного легиона за возрождение балета во Франции.

Сергей Лифарь родился в Киеве. В 17 лет он стал брать первые уроки танца в «Школе движений», которую основала прима Киевского балета Бронислава Нижинская.

Балерина не видела в угловатом подростке танцора, но упорные тренировки сделали Лифаря одним из лучших ее учеников. В 1922 году Нижинская эмигрировала в Европу, оттуда она прислала телеграмму: «С.П. Дягилев просит для укомплектования своей труппы пять лучших учеников мадам Нижинской». Поехал и Сергей Лифарь.

В 1923 году его представили руководителю Русских сезонов Сергею Дягилеву. Среди молодых учеников импресарио выбирал замену ушедшему из антрепризы Вацлаву Нижинскому.

Учителями Лифаря были русский хореограф Николай Легат и итальянский балетмейстер Энрико Чекетти, у которого в свое время учились Анна Павлова и Тамара Карсавина, Матильда Кшесинская и

Леонид Мясин. Чикетти был строг с учениками. Позже Лифарь вспоминал его как «свирепого, вспылчивого, злого маэстро». Занимались каждый день по три часа: не привыкший к такой нагрузке Лифарь под конец уроков с трудом держался на ногах.

В антрепризе Дягилева Лифарь прошел путь от танцора кордебалета до ведущего солиста. В первый раз он появился на сцене в балете «Свадебка» Игоря Стравинского, затем танцевал Ромео в балете Брониславы Нижинской «Ромео и Джульетта», главную партию в «Стальном скоке» Леонида Мясина, в «Аполлоне Мусагете» и «Блудном сыне» Джорджа Баланчина. Ему рукоплескал высший свет в Лондоне, Париже и Милане.

В перерывах между сезонами Лифарь уезжал в Италию в Турин к Энрико Чекетти и снова тренировался в усиленном темпе. А в свободное время читал художественную литературу и критику — книги специально для него подбирал Дягилев. Иногда импресарио забирал Лифаря в Милан, во Флоренцию или в Венецию, где они вместе посещали картинные галереи и музеи. Дягилев познакомил его с французским бомондом – Полем Валери и Мисей Серт, Жаном Кокто и Тристаном Бернаром, Пабло Пикассо и Коко Шанель, которая стала ему другом.

Переломным в жизни Сержа Лифаря стал 1929 год: умер Сергей Дягилев. Партнеры импресарио, управляющие театральными площадками, видели в Лифаре преемника Дягилева, но танцор отказался возглавить «Русские сезоны». Даже наоборот, он предложил распустить антрепризу. Лифарь понимал, что труппа существовала благодаря Дягилеву: «Дягилев внезапно умер. <...> И дело его нельзя доделать, как жизнь его нельзя дожить».

После смерти Дягилева его друг, директор Гранд-Опера (Парижской оперы) Жак Руше, предложил Лифарю поставить балет «Творение Прометея». Это была первая вполне самостоятельная работа танцовщика – в ней он выступил и в качестве балетмейстера. Главные партии танцевали сам Лифарь и Сюзанна Лорчия. Балет имел такой успех

у публики, что Жак Руше предложил Лифарю стать балетмейстером и ведущим артистом труппы.

До Лифаря балет в Парижской опере ставили после оперных спектаклей, в качестве увеселительного завершения вечера. Он же сделал из балета самостоятельные представления.

Одним из наиболее ярких, новаторских балетов Лифаря был «Икар» на партитуру Артюра Онеггера. Сценографию к балету пытался сделать Сальвадор Дали, но балетмейстер и художник по-разному видели и главный занавес, и костюмы персонажей. Декорации и костюмы придумывал Пабло Пикассо.

Премьера балета состоялась в 1935 году на сцене Гранд-Опера. Именно после роли Икара Лифарь получил звание «этуаль» – первого танцовщика Гранд-Опера; раньше этим званием удостоивали только балерин. Позже он выпустил автобиографическую книгу под названием «Мемуары Икара».

Лифарь не оставил свой коллектив во время оккупации в 1940 году. В 1944 году Движение Сопротивления обвинило его в поддержке Гитлера и заочно приговорило к смертной казни. Лифарь вынужден был покинуть Францию. В Монте-Карло он основал театр балета «Новый балет Монте-Карло» с примой-балериной Иветт Шовире. Лифарь возглавлял труппу до 1947 года. После войны его оправдали — постановщик смог вернуться во Францию и продолжить работу в Парижской опере. В 1947 году при театре он открыл Институт хореографии. Воспитанники Лифаря стали звездами мирового балета – среди них Соланж Шварц, Лисет Дарсонваль, Нина Вырубова, Иветт Шовире и другие.

В 1955 году Лифарю вручили Золотую медаль города, а также «Золотую туфельку» – главную награду в балете.

Лифарь был премьером, педагогом и балетмейстером Гранд-Опера вплоть до 1956 года. Он поставил около 200 балетов, большинство в собственной хореографии. Среди них – «Послеполуденный отдых Фавна», «Аделаида, или Язык цветов», «Любовь-волшебница», а также «Вакх и Ариадна», где партнершей Лифаря была русская балерина Ольга

Спесивцева. Его спектакли оформляли известные художники и сценографы Пабло Пикассо, Леон Бакст, Марк Шагал, Александр Бенуа.

После ухода из Гранд-Опера Лифарь стал преподавать – учил студентов в Сорбонне истории и теории танца. Позже его избрали ректором Университета танца в Париже и почетным президентом Национального совета танца при ЮНЕСКО. За возрождение балета во Франции постановщику вручили орден Почетного легиона.

Лифарь также писал картины. Он любил изображать балерин, танец, движение. Выставки этих графических работ с успехом прошли в начале 1970-х годов в Париже, Каннах, Венеции и Монте-Карло.

Еще одним увлечением артиста балета были книги. Он тратил много денег на пополнение книжной коллекции Дягилева, которую выкупил у французского правительства. Помимо дягилевской библиотеки, в собрании Лифаря были старопечатные книги XVI – XIX веков, оригиналы писем Александра Пушкина Наталье Гончаровой.

Еще в 1959 году Лифарь женился на своей давней поклоннице – Лиллан Алефельд-Лаурвиг. Вместе они прожили около 30 лет. После смерти балетмейстера Лиллан Алефельд передала часть его коллекции отделу искусств Публичной библиотеки имени Леси Украинки в его родном Киеве. Похоронили Лифаря в пригороде Парижа на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа. Сегодня его имя носит один из репетиционных залов в Гранд-Опера.

МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ ФОКИН (1880 – 1942) – русский и американский артист балета, хореограф, считающийся основателем современного классического романтического балета. Длительное время был балетмейстером Анны Павловой.

Страстная любовь к танцу и скептическое отношение к профессии танцовщика. Первое у Михаила Фокина было от матери – любительницы театра, второе – от отца, который был категорически против балетной карьеры сына. И вряд ли отец мог предположить, что его мальчик станет значимой фигурой в мировом искусстве, поставит более семидесяти

балетов в лучших театрах Европы и Америки, и его назовут «балетным революционером».

По собственному желанию был определён в петербургскую балетную школу, несмотря на противодействие отца. Необычайная одарённость позволила ему сразу же стать первым учеником по всем специальным и общеобразовательным предметам. В школе Фокин отличался необыкновенной тягой к знаниям, и всё свободное время посвящал чтению, занятиям музыкой и в особенности рисованию, в котором обнаруживал несомненный талант. Он принимал участие в различных музыкальных кружках, освоил такие музыкальные инструменты, как балалайка, скрипка, мандолина, домра и фортепиано, играл на балалайке в знаменитом в свое время оркестре народных инструментов В. Андреева.

Танцам он обучался у П. Карсавина, Н. Волкова и Н. Легата, пантомиму изучал у Петипа и П. Гердта. В четвёртом классе на Фокина обратил внимание Лев Иванов, поручив ему главную роль в балете «Вошебная флейта», шедшем на сцене школьного театра. Незаурядность молодого выпускника была столь очевидна, что он после окончания школы в порядке исключения был принят в труппу прямо на сольные партии. В 1898 году Фокин с большим успехом дебютировал в балете «Пахита», исполнив вместе с Л.Н. Егоровой, Ю.Н. Седовой и М.К. Обуховым отдельный номер.

Удачный дебют не охладил стремления молодого танцовщика к совершенствованию – Фокин продолжал усердно посещать классы Иогансона и Чекетти и не оставлял своих занятий музыкой и живописью в вечерних классах Академии художеств. Через очень короткий срок Фокин стал общепризнанным ведущим танцовщиком в труппе. С 1902 года он начал преподавать в балетной школе в младших классах девочек, а в 1905 году самостоятельно повёл старший класс. За эти годы Фокин дважды побывал за границей.

К этому времени молодой танцовщик был уже вполне сформировавшимся артистом. Безупречно владея классическим танцем,

он одновременно был одним из лучших исполнителей народно-характерных плясок и справедливо считался прекрасным пантомимным актёром. Кроме того, Фокин профессионально владел кистью и карандашом и отлично играл на рояле. Воспитанный в традициях русского реалистического балета, он неудержимо стремился вперёд и нетерпеливо искал случая применить на деле кипевшую в нём энергию. Фокин отличался критическим отношением к окружающему, независимостью суждений и не желал мириться с рутинной и затхлостью, которая царила в петербургской балетной труппе. Начав свою педагогическую работу, он сразу встал на новый путь, стремясь в первую очередь внести смысл в каждое движение классического танца. Он, например, всегда спрашивал своих учениц, зачем они становятся на пальцы или делают арабеск, и указывал на эмоциональные возможности различных танцевальных движений.

Фокину все меньше нравилось то, что он видел в театре и чем должен был сам заниматься. А от природы он был честолюбив, и балетная молодежь уже видела в нем лидера. В 1904 году Фокин разработал план постановки балета «Дафнис и Хлоя» и подал его в дирекцию, снабдив соответствующей объяснительной запиской. В этой записке он подробно излагал сущность той реформы в области постановки балетного спектакля, которую он предполагал осуществить. Фокин считал, что танец должен выражать душевные переживания действующих лиц, что танцевальная часть спектакля должна составлять единое художественное целое с музыкой, живописью и пластикой, говорил о невозможности ставить балеты на случайную музыку, представляющую собой набор вальсов, полек и галопов, и требовал, чтобы музыка выражала те чувства, которые передаются движениями танцующих. Считая недопустимым пользоваться одной и той же формой танца во всех балетах, балетмейстер указывал на необходимость изменять её в зависимости от характера всего произведения. По его мнению, было неуместно танцевать на пальцах в греческой вакханалии или исполнять испанский танец в традиционных пачках и т.д.

Записка Фокина осталась без ответа. Подобное пренебрежение со стороны дирекции не могло не обидеть балетмейстера. В дальнейшей своей работе он не отошёл от своих взглядов. Для каждого своего спектакля Михаил Фокин подбирал особые средства выразительности, например, костюмы и декорации соответствовали стилю той эпохи, во время которой происходило действие, а классический танец принимал определённую окраску в зависимости от происходящих событий. Фокин старался добиться, чтобы пантомима была танцевальной, а танец – мимически выразительным. В результате танец в его балетах становился осмысленным.

Наконец ему поручили поставить выпускной спектакль – и он в балете «Ацис и Галатhea» частично осуществил свои идеи о танце, который должен составлять единое целое с музыкой и живописью. Премьера состоялась 20 апреля 1905 года. Прежде чем осуществить постановку, Фокин долго и тщательно изучал историю искусства и танца Древней Греции. Осуществляя балет А.В. Кадлеца «Ацис и Галатhea», частично впервые применил в нём те новые принципы, о которых писал в своей докладной записке и о которых говорилось выше. Спектакль поразил зрителей изяществом и изысканностью. Пресса считала постановку несомненной удачей молодого балетмейстера, Но, и после этого дирекция продолжала не обращать внимания на его усилия. Это равнодушие, естественно задело самолюбие Фокина и вызвало недовольство большинства балетной труппы, стремившегося вступить на новый путь развития балетного искусства.

В 1905 году состоялась свадьба Михаила Фокина с Верой Антоновой (она была одной из его воспитанниц).

Уход от традиционного балетного костюма, стереотипной жестикуляции и рутинного построения номеров. Техника танца для Фокина не цель, а лишь средство выражения идеи. В 1905 году Фокин – балетмейстер, а уже через несколько лет хореограф Мариинки. Создавать постановки на небалетную музыку он тоже начинает первым.

Революция 1905 года всколыхнула страну, все слои русского общества. На революционные события откликнулась и балетная труппа Мариинского театра. Передовая её часть, главным образом молодёжь во главе с М. Фокиным, А. Павловой и И. Кшесинским, организовала оппозиционную группу и предъявила дирекции ряд требований, направленных на улучшение условий работы и жизни артистов балета. Требования были скромны, но дирекция не стала даже вести переговоры с представителями труппы. Волнения усиливались. Однако неоднородность коллектива, политическая отсталость многих артистов, воспитанных с детских лет в атмосфере поклонения царской семье и её окружению, а самое главное – разгром революции помешали провести в жизнь балета какие-либо изменения.

События 1905 года тяжело отразились на судьбе многих актёров: сумасшествие В. Киселёва, самоубийство талантливого ведущего танцовщика С. Легата.

Один из руководителей оппозиционной группы – И. Кшесинский – раньше времени был отпущен на пенсию. Павловой был объявлен строгий выговор за резкое выступление на одном из собраний. Дирекция никогда не забывала великой балерине её участия в оппозиции и всегда относилась к ней настороженно и неприязненно.

Сам Фокин был оставлен в театре лишь из-за своей незаменимости и стремления правительства не возбуждать лишних разговоров. Негласно же было дано распоряжение не допускать его к руководящей работе в балете, что имело весьма неблагоприятные последствия, как для петербургского балета, так и для самого балетмейстера.

Революционные настроения, охватившие в 1905 году самый привилегированный коллектив императорских театров, вызвали возмущение в высших сферах петербургского общества и в реакционной прессе.

Весной 1906 года Фокин поставил для школьного спектакля балет «Сон в летнюю ночь» на музыку Мендельсона по одноимённой пьесе Шекспира, включив в него несколько номеров Глинки и Шопена. Эта

работа была большой удачей балетмейстера. Музыка композитора была им верно прочитана, рисунок классического танца строго соответствовал стилю и содержанию спектакля, а наблюдательный глаз живописца и прирождённый вкус помогли ему создать ряд запоминающихся и совершенных по форме картин. На спектакле присутствовала общественность города – петербургская художественная критика и художники из объединения. «Мир искусства». Они со своих позиций по достоинству оценили Фокина, увидев в нём художника яркой индивидуальности, большого вкуса и чувства стиля, и решили, что этот балетмейстер мог бы стать выразителем их мировоззрения в балете.

Однако дирекция петербургских театров держалась другого мнения и продолжала всячески препятствовать проникновению Фокина на сцену театра в качестве постановщика. Его деятельность ограничивалась созданием балетов для балетной школы или для благотворительных спектаклей, которые получили широкое распространение после 1905 года.

Перепуганное революцией высшее петербургское общество стремилось в те дни всячески задобрить рабочих мелкими подачками. Так называемая благотворительность стала модой и приняла невиданные до того времени размеры. Этим путём достигались две цели: петербургский «высший свет» «на законном основании» беззаботно веселился и одновременно «бедные» получали средства вспомоществования.

Художники «Мира искусства» в свою очередь также решили использовать благотворительные вечера и спектакли для пропаганды своих идей в живописи.

В апреле 1906 года Фокин дебютировал в качестве постановщика балетов для благотворительных вечеров, показав избранному петербургскому обществу вторую картину балета А. Рубинштейна «Виноградная лоза».

Спектакль был великолепно поставлен, хорошо принят публикой и имел несомненный успех. Но не это радовало балетмейстера, а маленькая визитная карточка, присланная ему Петипа, присутствовавшему на

спектакле. *«Дорогой друг Фокин! – писал маститый балетмейстер. – Восхищён Вашими композициями. Продолжайте и Вы станете хорошим балетмейстером».*

В начале 1907 года на очередном вечере, устроенном в пользу Общества защиты детей, зрители увидели новые работы Фокина. На этот раз им были показаны два балета – «Шопениана», основанная на сюжете для большого оркестра, инструментованной Глазуновым для пяти фортепьянных пьес Шопена и «Эвника» на музыку композитора А.В. Щербачёва. Именно этот спектакль стал реформой в области сценического балетного костюма – внешность актеров стала более образной и менее «балетной». В «Эвнике» наметились основные особенности зрелого творчества Фокина-постановщика, две линии – линия пластической драмы и линия стилизации под старину. Спектакль имел огромный успех. Изысканность и совершенство формы спектаклей ещё сильнее укрепили решение членов «Мира искусства» ориентироваться на Фокина. Его постановки полностью соответствовали их практическим интересам. Имя Фокина становилось всё более популярным в Петербурге.

Глава объединения «Мир искусства» художник А.Н. Бенуа предложил Фокину совместно создать новый балет. Бенуа брался написать либретто и оформление спектакля, предоставляя Фокину всю хореографическую часть. В качестве композитора была выдвинута кандидатура молодого музыканта-новатора Н.Н. Черепнина. Новый балет «Павильон Армиды» был подготовлен в чисто кабинетной обстановке, но площадки для его показа не было. Изыскивая возможность представить свой новый балет, Фокин и Бенуа согласились показать вторую картину «Павильона Армиды» – «Оживлённый гобелен» – на школьном экзаменационном спектакле. Постановка имела большой успех у зрителя. Этот успех был использован окружением авторов балета для оказания соответствующего нажима через влиятельных лиц на дирекцию театров, которая вынуждена была принять к постановке на сцене Мариинского театра весь спектакль полностью и согласиться на то, чтобы оформление его было поручено Бенуа.

Осенью 1907 года «Павильон Армиды» был показан петербургскому обществу и принёс полную победу, как Фокину, так и группе «Мир искусства». Содержание балета с его уклоном в мистику как нельзя лучше соответствовало миросозерцанию великосветского зрителя, готового, по словам Горького, бежать в те годы от действительности «в тёмные уголки мистицизма, в красивенькие беседки эстетики». Однако танцы в этом балете были поставлены хореографически действительно, с тонким знанием и чувством эпохи. Эта постановка окончательно закрепила связь Фокина с «мирискусниками».

*После «Павильона Армиды» Фокин принялся за постановку своего следующего произведения. Вместе с объединением «Мир искусства» он избрал балет А.С. Аренского «**Египетские ночи**», созданный композитором на сюжет новеллы Теофиля Готье «Ночь в Египте».*

В начале 1908 года спектакль был дан в пользу Общества защиты детей. Сложность содержания определила преобладание пантомимы. Для достижения наилучших результатов в этом отношении, а, также желая добиться наибольшего внешнего эффекта, Фокин поручил главную роль в балете драматической актрисе Е.И. Тиме. Балетмейстер считал, что так как в этой роли нет танцев, но «много страсти, разных нюансов любовного чувства», то драматическая актриса сможет вернее передать этот психологически сложный образ. Кроме того, и внешние данные Тиме подходили к этой роли.

Спектакль имел успех, так как он полностью соответствовал запросам тогдашнего петербургского зрителя.

Вместе с «Египетскими ночами» шёл «Балет под музыку Шопена» - новый вариант «Шопенианы». Эта хореографическая картина носила бессюжетный дивертисментный характер. Идея создания единой композиции – танцевально-симфонической сюиты – ещё не получила здесь окончательного решения.

*Немного позднее для экзаменационного спектакля балетной школы Фокин создал *Grand pas* на музыку Шопена. Это был второй новый вариант «Шопенианы», в котором замысел балетмейстера получил*

окончательное решение. (Впоследствии отделялись лишь некоторые детали постановки.) инструментовка Глазунова, за исключением нескольких номеров, была заменена инструментовкой М.Ф. Келлера.

«Сильфиды» классический одноактный балет на музыку Фридриха Шопена. Первая постановка осуществлена труппой «Русский балет Дягилева» на сцене театра «Шатле» в Париже 2 июня 1909 года. Исполнители ведущих партий: Анна Павлова, Тамара Карсавина, Александра Балдина, Вацлав Нижинский. Премьера первой редакции Фокина состоялась 10 февраля 1907 года в Санкт-Петербурге под названием «Шопениана». В спектакле участвовали танцовщики Императорской балетной труппы; Павлова и Обухов танцевали классическое *pas de deux* под музыку вальса – это единственная часть первоначальной постановки, которая не имела реалистичных декораций и сюжета. Вторая редакция балета, показанная учениками Фокина 8 марта 1908 года, была целиком выдержана в классическом стиле и, подобно первому вальсу, не имела сюжета, а последовательность музыкальных пьес была изменена. Ведущие партии исполняли О. Преображенская, А. Павлова, Т. Карсавина, В. Нижинский А. Бекефи. В качестве костюмов ко второй редакции балета были выбраны длинные белые балетные платья, которые стали популярны благодаря Марии Тальони и её «Сильфиде». Название знаменитого балета Тальони вдохновило Дягилева поменять название новой постановки во время её премьеры в Западной Европе (этот спектакль почти не отличался от второй редакции балета).

Никто не знает, когда именно был исполнен первый **ballet blanc**, или «белый балет». Вероятно, балет такого рода, с танцами в прозрачных белых костюмах, создающих призрачную атмосферу, исполняемый под нежную музыку, появился ещё до «Сильфиды», но именно «Сильфида» и исполнительница главной партии Мария Тальони сделали *ballet blanc* знаменитым. Тёзка этого балета, спектакль «Сильфиды», донёс его славу и до наших времён.

Однако популярность *ballet blanc* не была постоянной. Теофиль Готье, который первым использовал это название, в 1844 году сетовал,

что со времён «Сильфиды» в Париже так безраздельно господствовали белый газ, тюль и тарлатан, что «тени стали снежными сугробами в прозрачных юбках», а «белый» – единственным работающим цветом».

Поэтому туманно-белые балеты постепенно вышли из моды. После них почти на полвека в балетных спектаклях основное внимание уделялось не атмосфере, не простым романтическим и фантастическим сюжетам, а изысканному, величественному зрелищу, представленному в рамках классического танца.

Балет «Сильфиды» восстановил популярность ballet blanc на основе приукрашенного и развившегося классического танца, по-прежнему, однако, не имевшего сюжета. Вместо конкретного действия и персонажей с определёнными личностными качествами зритель видел просто танцовщиц в длинных белых платьях и танцоров в чёрном и белом бархате, движения, которых под музыку будили романтическое воображение, заставляя придумывать собственный сюжет.

1909 год был решающим в творческой жизни Фокина. В начале года дирекция театров поручила ему постановку на сцене Мариинского театра двух его ранее показанных балетов – «Египетские ночи» и «Шопениана», а весной на сцене Мариинского театра появился и балет «Евника». Эти работы были оплачены дирекцией, что знаменовало официальное признание балетмейстерских прав Фокина. После этого он стал готовиться к своему первому показу русского балета в Париже. Инициатором зарубежных гастрольных поездок русского балета был С.П. Дягилев. Фокин на три года стал единственным постановщиком знаменитых дягилевских «Русских сезонов». Роль Дягилева в судьбе Фокина огромна, несмотря на то что отношения между ними были крайне сложными и противоречивыми.

Программа первого сезона (1909 год) включала в себя разноплановые балеты: «Клеопатра», «Павильон Армиды», «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» и «Шопениану», переименованную в «Сильфиды». Контрастность этих балетов делала репертуар очень эффектным.

В следующем сезоне (**1910 год**) была подготовлена совершенно новая программа, и вновь единственным балетмейстером остается Фокин. «Шехерезада» на музыку Римского-Корсакова продолжала линию пластической драмы «Клеопатры», но спектакль получился более чувственным, эротичным. В этом балете Фокин старался избавиться от той рутины, которая так тяготила его на казенной сцене. Бытовой жест заменил условную балетную пантомиму, в некоторых сценах Фокин даже использовал приемы французской борьбы, которой увлекался в юности.

Вторым балетом сезона 1910 года стал «Карнавал» на музыку Р. Шумана, поставленный в контрасте с «Шехерезадой». Но центральным событием сезона стал долгожданный балет на русскую тему – «Жар-птица», в котором использовались фольклорные образы. В балете Фокин наделил каждый персонаж своим пластическим языком, стараясь, чтобы все движения были логичными и осмысленными. Во время парижских гастролей Фокин сам исполнял партию Ивана-царевича.

Сезон **1911 года** был ознаменован новыми работами Фокина в совершенно ином стиле: «Подводное царство» Римского-Корсакова, «Нарцисс» Черепнина, «Призрак розы» Вебера. «Нарцисс» и «Призрак розы», новаторские балеты-миниатюры, строились на подражании пластике растения, создающей образ благоухающего, хрупкого цветка. Импрессионистическая манера была новой для балетной сцены и покорила западную публику.

Одной из лучших работ Фокина стал балет «Петрушка» на музыку И. Стравинского, продолжающий русскую тему в творчестве балетмейстера. Этот спектакль не покинул сцену до сих пор. «Петрушка» не имеет ни литературного, ни живописного, ни музыкального первоисточника. Он оригинален в воплощении темы. А тема так актуальна и настолько близка Стравинскому, Фокину, Бенуа, что каждый искренно полагает себя главным автором спектакля... Авторы «Петрушки» до мелочей продумали свою тему. Для всех троих петербургская масленица, шпиль Адмиралтейства в мгlistом февральском небе, балаганы, снующая толпа, гнусавый окрик Петрушки, выглянувшего из-за ширмы, были просто-

напросто куском детства. Они добились поразительных результатов, передав поэзию пестрой, шумной, суматошной ярмарки, и противопоставив ей страдающего Петрушку» (В. Красовская).

Начиная с сезона 1912 года отношения между Фокиным и Дягилевым становились все более напряженными. Фокин перестал быть единственным балетмейстером дягилевской труппы, и он весьма болезненно переживал то, что Дягилев привлек к балетмейстерской работе блистательного танцовщика Вацлава Нижинского. После осуществления нескольких постановок («Синий бог» Гана, «Тамара» Балакирева, «Дафнис и Хлоя» Равеля) Фокин покинул труппу Дягилева и продолжил работу в Мариинском театре как танцовщик и балетмейстер. Однако казенная сцена не могла предоставить Фокину той свободы творчества, к которой он привык у Дягилева.

В 1914 году Фокин вновь вернулся к сотрудничеству с Дягилевым, поставив для его труппы три балета – «Легенду об Иосифе» Штрауса, «Мидаса» Штейнберга и оперно-балетную версию «Золотого петушка» Римского-Корсакова. Успех всех этих постановок был весьма умеренным. Так закончился самый успешный период его творчества, принесший ему европейскую славу и огромный опыт.

До 1918 года Фокин продолжал работать в Мариинском театре, осуществив много постановок, среди которых «Сон» М. Глинки, «Стенька Разин» А. Глазунова, «Франческа да Римини» П. Чайковского, танцы во многих операх. Наиболее удачными стали балеты «Эрос» Чайковского и «Арагонская хота» Глинки.

Революция прервала работу балетмейстера не только в Мариинском театре, но и в России. Он предпочел покинуть родину, первоначально планируя вернуться. Однако этим планам не суждено было осуществиться.

В 1918 Фокин уехал в Швецию, с 1919 жил в США. Преподавал, читал лекции, танцевал (до 1933), ставил спектакли в различных американских и европейских труппах. Несколько лет Фокин работал в Нью-Йорке и Чикаго. Тоска по родине порождает в его творчестве много постановок на русскую музыку, среди которых «Громова птица»

Бородина и «Русские праздники» Римского-Корсакова. До 1933 года он продолжал выступать и как исполнитель. Еще в 1921 году Фокин при помощи жены открыл балетную студию, в которой работал до самой смерти.

Последними крупными работами Михаила Фокина были балеты «Паганини» на музыку Рахманинова (1939) и «Русский солдат» Прокофьева (1942). Желание поставить балет «Русский солдат» было вызвано тревогой за судьбу далекой Родины. Фокин жил и умер русским человеком. Сын его вспоминал: «Перед смертью, придя в сознание и узнав о событиях под Сталинградом, Фокин спросил: «Ну, как там наши?» И, услышав ответ: «Держатся...», прошептал: «Молодцы!» Это были его последние слова».

Умер Михаил Михайлович Фокин 22 августа 1942 года.

Михаилу Фокину «хотелось бы иметь для балета то, что для русской драмы создал Художественный театр». Он хотел видеть в балете перевоплощение артистов и сценические переживания, видеть единство действия, единство в средствах выражения, в стиле декораций и костюмов. Фокин высказывал такие пожелания без обиняков и открыто твердил, что казенный балет всем этим требованиям не отвечает. Хотелось ему и более близкого, почти как во МХАТе, *соответствия жизненной реальности*. Классический танец казался Фокину не универсальной танцевальной системой, а лишь одним из бесчисленных видов танца, и он высмеивал тех, кто видел в танце на пальцах пластические качества, допустимые в самых разных сюжетах. *Для Фокина танец на пальцах был уместен лишь там, где речь шла, как в романтическом танце Гальони, об устремлённости ввысь*. Он легко и свободно вовлекал в балетную сцену самые разные пластические краски, необходимые, на его взгляд, для изображения действительности, к которой был обращён сюжет.

Как только Фокин не высмеивал движения классического танца! Особенно он любил ссылаться на то, что ничего им подобного нельзя увидеть ни в скульптуре античности, ни в скульптуре Возрождения. Фокин удивительным образом не различал неподвижную пластику

изобразительных искусств и подвижную пластику балета. В его балете «Египетские ночи» герои двигались в профиль только потому, что таковы изображения на древнеегипетских рельефах, а не потому, конечно, что древние египтяне на самом деле ходили боком. Но тут Фокин искусственности не замечал, а классический танец за искусственность клеймил, как мог.

Его целью было возрождение театрального начала балета. Только что Петипа, Иванов и Чайковский утвердили музыкальное начало балета. И сделали это как раз опираясь на признание системного характера классического танца. А Фокин, человек, вполне сознававший заслуги Петипа и Иванова, музыкально высоко одаренный, вольно или невольно вытаскивал фундамент – классический танец – из-под выстроенного ими здания.

О том, что делал Фокин, спорят по сей день. *Одни хвалят его до небес и именно Фокина, а не Петипа или Иванова называют великим реформатором балета, открывшим ему дорогу к людям. Другие, наоборот, видят в Фокине разрушителя, толкавшего балет в тупик.* Но так спорят и о Петипа, то объявляя, что он достиг предела совершенства, то именуя его царедворцем и реакционером. О многих крупных деятелях искусства и культуры люди не могут прийти к единому мнению. И не могут часто потому, что жаждут видеть это своё мнение очень уж определённым, обо всем хотят судить по схеме: да – нет, хороший – плохой, а жизнь и искусство не укладываются в двоичную схему. Не укладываются, прежде всего, потому, что цели, которые ставят перед собой люди, даже и очень крупные, и их реальная деятельность – не одно и то же. То, что человек действительно делает, и то, что он делает только в своём воображении, не совпадает. И многие, казалось бы, ясные и простые вещи остаются вроде бы непонятными даже и великим людям. Фокин видел все жертвы, принесённые Петипа ради того, чтобы сделать балет воистину музыкальным и привести его в «Спящей красавице» к взаимности и равноправию с великой музыкой. Ради этого он пренебрегал множеством вещей, пренебрегать которыми Фокин считал невозможным. Декорации и

костюмы старого балетного театра были ещё дальше от истинной живописи, чем музыка Пуни и Минкуса от истинной музыки, а Петипа не обращал на это внимания. Если целью Петипа, может быть и не вполне сознаваемой, была обобщённость изображаемого, его систематизация, то целью Фокина, вполне сознаваемой, была конкретность. И во имя конкретности он легко жертвовал обобщённостью. Не стремясь создать единую систему балетного мышления, на все случаи, в чём и состоит бессмертная заслуга Петипа, не слишком увлекаясь конкретизацией внутри этой большой системы, он строил отдельную систему для каждого конкретного случая, свободно подбирая для неё пластические ориентиры в жизни, в воображении, в изобразительных искусствах и даже в старом балете. *По образу и подобию романтического балета он сочинил «Шопениану», используя приёмы классического танца, он сочинил половецкие пляски в опере Бородина «Князь Игорь», никто же не знает, как на самом деле танцевали древние половцы.*

https://www.youtube.com/watch?v=6TN_n2NfeTY – Отрывок из оперы «Князь Игорь». Либретто А.Бородина по мотивам русской эпической поэмы «Слово о полку Игореве». Хореография Михаила Фокина.

И в «Шопениане», и в «Половецких плясках» видно, как прекрасно владел Фокин искусством хореографического мышления в духе Петипа, искусством музыкальной пластической композиции. В «Половецких плясках» и он не хуже, чем Петипа, показал, как можно украсить определённым пластическим цветом музыкально-танцевальную композицию. Такие его сочинения послужили примером и провозвестником будущих открытий. Но нередко ради новых пластических красок он жертвовал принципами композиции, открытыми Петипа. Ради лексики танца он жертвовал порой его грамматикой, всё равно, как если бы мы, чтобы пополнить язык новыми словами, упростили бы построение фраз и не требовали бы непременно согласования слов в предложении. *До Михаила Фокина характерный танец в балете был только вставным номером. Фокин создаёт характерный танец-сюиту «Арагонскую хоту» на музыку Глинки, то есть группу танцев объединяет одной*

композиционной мыслью. Он строит спектакли «Шехерезада», «Исламей», «Стенька Разин», которые целиком основаны на характерном жанре.

Характерный танец Фокина сильно отличается от танца его предшественников. На протяжении одного номера ноги занимают самые неожиданные положения, – то на высоких полупальцах, то на всей ступне, а ещё позже на каблуках.

Фокин писал в статье «Новый балет» в 1916 году: «Ни одна форма танца не должна быть принята раз навсегда. Для передачи вакхического экстаза греческой пляски противоестественны пуанты. Так же противоестественно исполнение испанских танцев в греческой тунике. Ритмическое выстукивание каблучка, сдержанный сладострастный излом всей линии тела, змеиные движения рук в данном случае естественны».

У Фокина характерный танец становится выразительным, расширяет свои сюжетные возможности. Достижениями Фокина стало и то, что он возродил пластику мужского танца, сделал кордебалет действенным, добился «зримой» музыки, его мастерство способствовало развитию танцевального искусства, созданию новой его эстетики.

«Под знаком Фокина проходила вся жизнь русского балета предреволюционных лет: по существу, он один двигал вперед искусство танца во всем мире» (Ф. Лопухов). Мировая слава пришла к Фокину после блестящих успехов первых «Русских сезонов» в Париже (1909-12), все балетные спектакли которых поставлены им. Фокина называли «отцом современного балета», «Новером XX века».

На сцене сохранились лишь немногие из более чем 60 балетов, поставленных М. Фокиным. Каждый из них отмечен таким своеобразием, что, по существу, открывает собой целое направление хореографического театра. Пожалуй, нет ни одного крупного балетного театра в мире, на сцене которого не ставили балеты «Шопениана» или «Петрушка», «Жар-птица» или «Карнавал», «Шехерезада» или «половецкие пляски». А его «Умирающий лебедь» стал поэтическим символом эпохи «русских

сезонов». Этот номер исполнялся всеми выдающимися балеринами и сохраняется в репертуаре многих до сегодняшнего дня.

Книгу своих воспоминаний М. Фокин назвал «**Против течения**», и эти слова лучше всего отражают суть его жизни и творчества. Он первым установил равноправный союз хореографии, музыки и живописи, подчинив их единой цели – выражению замысла балетмейстера. Балеты Фокина оказали огромное влияние на творчество Баланчина, Бежара, Ноймайера и других выдающихся хореографов XX века.

https://www.youtube.com/watch?v=CwM_s62JYrs – Отечество и судьбы... Михаил Фокин.

Отдавая должное выдающимся хореографам, начиная с Михаила Фокина, художникам, начиная с Льва Бакста и Александра Бенуа, или композитору Игорю Стравинскому, с величайшим почтением вспоминая поразивших мир артистов Анну Павлову, Тамару Карсавину, Вацлава Нижинского, Михаила Мордкина, Веру Коралли, Софью Федорову, Адольфа Больма, Георгия Розая и многих ещё других, мы по справедливости должны признать, что именно Сергей Дягилев соединил, направил и даже вызвал к жизни их усилия и устремления. Он изменил положение балета в семье искусств, все, кто любит балет, во всём мире ему за это благодарны. А благодарность ему неизбежно распространяется на страну, из которой были принесены невиданные ценности. Вот почему после Дягилева в балете стало почётным происходить из России.

Сравнивая ежегодный балетный репертуар «Русских сезонов» в Париже, можно с полной очевидностью обнаружить весь процесс превращение русского балета под руководством Дягилева в балет космополитический. Если в 1909 году в Париже из пяти произведений Фокина четыре основывались на музыке русских композиторов и лишь одно на музыке Шопена, также славянского композитора и при этом классика, то в 1912 году из четырёх новых балетов три принадлежали современным французским композиторам – К. Дебюсси, М. Равелю и Р. Гану и лишь один – М. Балакиреву. В сезоне 1914 года из пяти новинок три балета сопровождалась музыкой Р. Штрауса и М. Штейнберга, а две

другие постановки были операми-балетами, из которых «Золотой петушок» скорее был издевательством над русским композитором-классиком, чем художественным произведением.

Мы уже говорили, что у Дягилева работало много русских постановщиков.

Сейчас мы поговорим о пяти балетах, поставленных разными балетмейстерами в разные годы.

1. Балет **«Парад»** композитора Эрика Сати, автора либретто Жана Кокто и балетмейстера Леонида Мясина, был осуществлён 18 мая 1917 года. Декорации и костюмы Пабло Пикассо. Исполнители ведущих партий – Леонид Мясин, Лидия Лопухова, Николай Зверев, Галина Шабельская и Леон Вуйциковский. «Парад» давно признан важной вехой в хореографическом искусстве, и не только – ведь именно он впервые вывел кубизм на театральную сцену. Балет «Парад» - уникальное творение, созданное объединённым талантом Сати, Кокто, Мясина и Пикассо. Замысел балета принадлежит Жану Кокто. Именно он уговорил Сати и Пикассо, никогда не сотрудничавших с труппой «Русский балет», принять участие в этой постановке в разгар Первой мировой войны. Казалось бы, художественная сущность этого балета, имеющего подзаголовок «Реалистический балет», была predetermined, но составитель программы балета Гийом Аполлинер впервые ввёл в печатный текст слово «сюрреализм». Всё это привлекло внимание к контрасту, проявившемуся на сцене: артистами бродячего цирка, реальными людьми, и их импресарио – представителями сферы рекламы, которые зазывают публику поглазеть на искусство циркачей.

Рассуждая о способах постановки балета, Мясин, создатель «Парада», говорил, что иногда основой спектакля становится музыка, иногда – сюжет, а порой – время или даже атмосфера действия, и уточнял: «В «Параде» господствовала музыка, хотя и сюжет увлекал меня». Подобно декорациям и костюмам Пикассо, партитура Сати отражала новые направления в искусстве музыки – повседневные, обыденные звуки сочетались в ней с теми, которые диктовало воображение

Мясин продуманно охарактеризовал каждый персонаж средствами хореографии, в основном построенной на пантомиме. Вершина его изобретательности – утончённо подчёркнутый ритм, который Конь отбивает всеми четырьмя ногами, а также очаровательно-комичный акробатический танец без музыкального сопровождения. А усердные призывы менеджеров и отчаяние подчёркивают неуклюже-демонстративные и резкие движения, а также расположение их высоко над окружающими.

2. Ещё один балет Леонида Мясина – «Треуголка», драматический одноактный балет. Композитор – Мануэль де Фалья. Автор либретто – Георгий Мартинес Сьерра. Декорации и костюмы Пабло Пикассо. Первая постановка осуществлена труппой «Русский балет Дягилева» в театре «Альгамбра» в Лондоне 22 июля 1919 года. Исполнители: Мельник – Леонид Мясин, Мельничиха – Тамара Карсавина, Коррехидор – Леон Вуйциковский, Денди – Станислав Идзиковский.

3. 15 мая 1920 года на сцене парижской Оперы труппа «Русский балет Дягилева» показала драматический одноактный балет «Пульчинелла». Музыка Джованни Батиста Перголези в аранжировке Игоря Стравинского. Балетмейстер – Леонид Мясин. Декорации и костюмы – Пабло Пикассо. Исполнители ведущих партий: Пульчинелла – Леонид Мясин, Пимпинелла – Тамара Карсавина, Розетта – Вера Немчинова, Прюденса – Любовь Чернышёва, Кавиелло – Станислав Идзиковский, Флориндо – Николай Зверев, Доктор – Энрико Чекетти.

4. Первая постановка кантаты с танцами «Свадебка» осуществлена 13 июня 1923 года балетмейстером Брониславой Нижинской. Музыка и слова Игоря Стравинского, декорации и костюмы Наталии Гончаровой. Исполнители ведущих партий: Невеста – Фелия Дубровская, Жених – Леон Вуйциковский. Сюжет драматической кантаты Стравинского – «Свадебка» – старинный русский свадебный обряд. Вокальные партии исполняют стоящие на сцене певцы, а балетные композиции помогают создать законченное сценическое произведение.

В основу созданной Стравинским партитуры балета «Пульчинелла» легла музыка великого неаполитанца Джованни Батиста Перголези. Сюжет балета позаимствован из итальянской рукописи XVIII века, найденной в Неаполе, а основные действующие лица – из комедии dell'arte, народной итальянской комедии масок, персонажи которой с начала XVI века пленяли воображение всей Европы, став самыми узнаваемыми и распространенными: трогательный Пьеро, бессердечная и ветреная Коломбина, бессмертный Пульчинелла (в англоязычном мире – Панч) и другие. Балет представляет собой новый вариант рассказа о бессмертии Пульчинеллы.

5. «Блудный сын» – балет в трёх картинах. Композитор – Сергей Прокофьев. Балетмейстер – Джордж Баланчин. Декорации и костюмы Жоржа Руо. Постановка осуществлена на сцене Театра Сары Бернар в Париже 21 мая 1929 года. Исполнители ведущих партий: Блудный сын – Сергей Лифарь, Сирена – Фелия Дубровская, Отец – Михаил Фёдоров. История Блудного сына взята из Библии. В балете эта причина изложена в драматическом ключе; некоторые подробности опущены, внесено несколько дополнений.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО МАСТЕРОВ РУССКОГО БАЛЕТА XX ВЕКА

Среди выдающихся русских танцовщиков начала XX века первое место принадлежало величайшей мировой танцовщице начала XX века **АННЕ МАТВЕЕВНЕ (по театру Павловне) ПАВЛОВОЙ (1881 – 1931)**. Она родилась в Санкт-Петербурге и была болезненным ребёнком. Когда Анне исполнилось восемь лет, её мать, бедная вдова, повела девочку на «Спящую красавицу» в Мариинский театр. Анна сразу же решила, что будет балериной, и спустя два года поступила в балетную школу. Случайное знакомство с балериной Е.П. Соколовой, преподававшей в балетной школе, и её протекция помогли Павловой стать воспитанницей Петербургского хореографического училища. Здесь она проявляла исключительное прилежание и была первой ученицей по

общеобразовательным дисциплинам, но в отношении классического танца вызывала сомнение у Соколовой.

Училище окончила в 1899 году, сразу же принята на исключительное положение в театре. Пока не проявился драматический талант Анны Павловой, критика постоянно упрекает ее в несовершенстве техники на сцене. Если сначала читать рецензии на первые спектакли Анны Павловой, то там пишется, что она мало заботится о правильности постановки ног, что у нее романтический беспорядок в движении рук. А затем очень быстро интонации меняются, и все технические погрешности танца Анны Павловой называются ее стилем. Пишется, что у Павловой есть нечто свое в танцах, что и выделяет ее из числа прочих солистов.

Она протанцевала на сцене Мариинского театра 10 лет. Павлова была яркой представительницей русской школы в балете. Она отрицала танец ради танца, уделяя особое внимание выразительности исполнения. Балерина очень часто пренебрегала точностью передачи движений классического танца, но это не только не портило впечатление, а, наоборот, усиливало его.

С.К. Маковский писал о ней: «Анна Павлова никогда не поражала своей техникой, она очаровывала своим вдохновением. Даже в прошлом никто не осуждал её танец (который всегда был полон ошибок), хотелось не только любоваться ею, забывая все правила танца, чтобы уноситься вдаль чарами её священного таланта». Павлова была не только замечательной танцовщицей, но и исключительно одарённой актрисой. «Я страстно хочу, чтобы моё послание о красоте, радости и жизни подхватили и продолжили после меня. Надеюсь, что когда сама Анна Павлова будет забыта, память о её танце останется жить в людях» – писала Анна Павлова. Дар перевоплощения помогал ей создавать как характерные, так и лирические образы, тем самым, делая диапазон её творчества необъятным. Так, Павлова с одинаковым мастерством исполняла роли Китри и Жизели и выступала в «Умирающем лебедь» и в «Вакханалии». Но жизнерадостность, бодрость, задор были наиболее близки её таланту. В своих воспоминаниях «Несколько строчек из моей жизни» Анна Павлова

писала: «По-моему, истинная артистка должна жертвовать собой своему искусству. Подобно монахине, она не вправе вести жизнь, желанную для большинства женщин».

Павлова поражала зрителей везде и всюду, где бы она ни танцевала. Сильфида из «Шопенианы» в её исполнении стала эмблемой «Русских сезонов» в Париже. Два сезона Анна Павлова выступала в труппе Дягилева. Но ей было тесно в этом сообществе. Она была солисткой, одиночкой, и общее творчество было ей не нужно.

Не личная заинтересованность и не честолюбие заставили Павлову стать в 1905 году одной из самых деятельных и решительных сторонниц Фокина в организованной им забастовке балета, а стремление вперёд, вера в то, что победа революции принести что-то новое искусству балета, то есть чисто идейные побуждения.

Работа в забастовочном комитете и последовавшие репрессии со стороны дирекции в отношении Фокина сблизили с ним Павлову. В 1907 году в Мариинском театре Анна Павлова впервые исполнила миниатюру «Умиравший Лебедь». Постановка Михаила Фокина. Вероятно, «Умиравший лебедь» – самая известная из всех драматических сольных вариаций для балерины. В этой хореографической миниатюре рассказывается о последних минутах жизни раненой птицы. Она умирает медленно, трепеща и цепляясь за жизнь, пытаясь в последний раз взлететь и, наконец, примиряясь с неизбежным. Исполнение вариации занимает около двух минут. Увидев Павлову на премьере «Умиравшего лебедя» в «Метрополитен-опера», Карл Ван Вехтен отметил, что это был «самый изысканный образчик искусства балерины, который она когда-либо дарила зрителям».

Балетмейстер Михаил Фокин вспоминал, что этот номер был поставлен за считанные минуты. Однажды Павлова, которую только что приняли в труппу Мариинского театра, пришла к нему и попросила сделать для неё сольный номер к концерту, который давали артисты Императорской оперы. Фокин в то время увлёкся игрой на мандолине и разучивал под фортепианный аккомпанемент одного из друзей «Лебедя»

Сен-Санса. Он сразу спросил: «Как насчёт «Лебедя» Сен-Санса?» Фокин писал, что Павлова сразу поняла: эта роль подходит ей, как ни одна другая. «Пока я смотрел на стройную, нервную Павлову, мне подумалось: она создана, чтобы танцевать «Лебедя». Была назначена репетиция, номер был поставлен очень быстро... Это была почти импровизация. Я танцевал перед Павловой, она сразу схватывала движения. Затем танцевала она, а я двигался рядом, поправляя изгибы руки и нюансы поз.

...До появления этого номера меня обвиняли в пристрастии к современному танцу, исполняемому босиком, и стремлении полностью отказаться от танца на пуантах. «Умиравший лебедь» был моим ответом на подобную критику. Этот танец стал символом нового русского балета. Выразительность в нём сочеталась с техническим мастерством. Он ещё раз убеждал, что танец может и должен не только радовать глаз, но и через глаза проникать в душу» (из интервью Михаила Фокина журналу «Данс мэгэзин», август 1931 года).

<https://www.youtube.com/watch?v=ou6rlB7n9to> – Анна Павлова «Умиравший лебедь» 1925 год.

В 1934 году в Париже Фокин сказал Арнольду Хаскеллу: «Несмотря на непродолжительность этого номера, им восхищался весь мир. В то время он был «революционным» и поразительным образом иллюстрировал переход от старого к новому, ибо в нём я использовал старинную технику танца и традиционный костюм, и высокая техничность в нём была оправдана, но целью танца стала не демонстрация мастерства, а создание символа вечной борьбы... и всего преходящего в этой жизни. Это танец всего тела, а не только конечностей; он не просто притягивает взгляд, но и пробуждает чувства и воображение».

Французский критик Андре Левинсон так описывал свои впечатления от танца Павловой: «Скрестив руки, поднявшись на цыпочки, она медленно кружит по сцене, словно во сне. Отступая в глубину сцены, откуда появилась, она плавными, размеренными движениями рук передаёт стремление к горизонту; кажется, ещё мгновение – и взлетит, душой исследуя границы пространства. Постепенно напряжение ослабевает, она

опускается на землю, слабо взмахивает руками, словно в муках. Затем, неверными шагами подступив к рампе – при этом ноги вибрируют точно струны арфы, – одним быстрым скользящим движением правой ступни по земле она опускается на левое колено – эфирное создание, преодолевающее земное притяжение, – и вдруг, пронзённая болью, умирает».

Этюд принёс балерине мировую славу, и он всю жизнь оставался её любимым концертным номером. В её костюме были вшиты настоящие перья. В 1931 году, умирая от воспаления лёгких, она произнесла шёпотом свои последние слова: «Приготовьте мой костюм лебедя». На следующий день по пустой сцене под музыку Сен-Санса двигался луч прожектора, словно следуя за призраком великой балерины.

Фокин ещё раньше верно оценил дарование Павловой, и поэтому поручил ей при постановке «Виноградной лозы» самую жизнерадостную искромётную вариацию «Шампанское», в которой она имела необычайный успех. В балете «Павильон Армиды» ей уже была поручена главная роль. После этого Павлова начала постоянно участвовать в спектаклях Фокина.

Вслед за выступлениями Павловой за границей к ней пришла мировая слава, превосходящая легендарную славу Тальони. В течение последующих двадцати лет художественный мир, говоря о балете, думал, прежде всего, о Павловой – её имя стало олицетворять всё искусство хореографии.

Петербургская дирекция императорских театров, боясь потерять танцовщицу, применила к ней свой излюбленный метод репрессий. В 1909 году, заключив с ней контракт на оклад в 10 тысяч рублей в год, дирекция одновременно связала её огромной неустойкой в случае перерыва в выступлениях в течении трёх лет. Обладая независимым характером, Павлова уже и раньше имела неприятность с дирекцией и не раз заставляя её идти на уступки. В 1913 году произошёл окончательный разрыв балерины с дирекцией из-за удержанной с неё неустойки, и она уехала за границу. Перед отъездом Павлова прямо заявила: «Дирекция никогда за всё время существования театров в России не ценила и не уважала должным

образом артистов и была к ним в тяжёлые для них годы бессердечной. Теперь я хочу поступить таким же образом с дирекцией и хоть немного отплатить за всех моих сестёр по профессии». Последний раз в России она выступила в 1913 году, и покинула страну, больше никогда не возвращаясь, когда ей было 33 года. На пике своей карьеры танцовщица ушла со сцены, переехала в Лондон, где купила красивый особняк Ivy House в Хэмпстед-Хит – в лесопарковой зоне на севере Лондона. Возле дома был огромный сад и водоём, в котором жили белоснежные лебеди. Каждый день вид из окна напоминал балерине о ее звездной роли в «Лебедином озере».

Большим поклонником Анны Павловой был Чарли Чаплин. Он часто выступал в роли консультанта Анны Павловой при записи ее номеров на киноплёнку. Чарли Чаплин, всю жизнь мечтал сделать ей предложение.

Первая мировая война и последовавшая за ней революция удержали Павлову от возвращения на родину, так как она оказалась связанной контрактами. Во время Первой мировой войны везде, куда приезжала Анна Павлова, устраивались спектакли в пользу Красного Креста. По окончании же войны она давала концерты в «Метрополитен-опера» и на всю выручку отсылала посылки с продуктами в Петербургское и Московское училище. Позже она стала посылать деньги в Россию для раздачи более нуждающимся артистам петербургской и московской труппы.

Последние годы жизни Павловой не были лёгкими – обеспеченное существование давалось путём невероятного труда, сопряжённого с постоянной тоской по родине. Трудоспособность артистки не имела пределов – она выступала в год до двухсот раз, при ежедневных тренировочных занятиях. Павлова была одной из немногих русских эмигранток, которые до конца своих дней не изменили своим принципам в служении и не снизили качества своего исполнения. Нарушая обычаи западного мира и рискуя своей популярностью, она упорно боролась с рекламой, отказываясь от бесед с представителями прессы, никогда не повторяла на бис исполненного номера, считая, что пережить дважды одно и то же невозможно. Павлова творила не для узкого круга, а для широких

масс народа тех стран, в которых она выступала. Её искусство было поистине народным. Павлова была первой, кто когда-либо совершил мировое турне с собственной труппой, чтобы показать балет людям, которые даже никогда не слышали о нем. Она хотела, чтобы как можно больше людей получали удовольствие от её искусства. За 22 года гастролей Павлова дала около 9000 спектаклей, проехала на поезде более 500 000 километров. Достаточно сказать, что в Мексике она выступала с небывалым успехом перед аудиторией в 40 тысяч человек. Подобные выступления не были единичными. Западный мир завладел этой замечательной артисткой, но она никогда не изменяла идеалам русской национальной школы в балете. В каждой стране, куда приезжала Анна Павлова, она изучала национальные танцы и включала их в свой репертуар. У нее были японские, индийские танцы, африканские танцы.

Она умерла во время гастролей в Нидерланды, простудилась, проболела всего пять дней. Просто исчезла.

Англичане бережно хранят память о великой русской балерине. В Музее Лондона хранится платье, в котором Анна Павлова танцевала. Стены старинного английского паба «The Gate» в районе Барнет, как и витрины Royal Opera House, украшают фотографии Анны Павловой.

На крыше театра Виктория (Victoria Palace Theatre) в Лондоне установлена статуя русской балерины Анны Павловой.

ВАЦЛАВ ФОМИЧ НИЖИНСКИЙ (1890 – 1950)

https://www.youtube.com/watch?v=WieKwnN0C_A – Вацлав Нижинский. Гении и злодеи.

Происходя из потомственной балетной семьи, Вацлав Нижинский и его сестра Бронислава получили первоначальное хореографическое образование у отца, а в 1900 году они были определены в Петербургскую балетную школу. Нижинский не проявлял интереса практически ни к каким дисциплинам, кроме танца. Он был сильным и выносливым, легко повторял за преподавателями сложнейшие движения. Визитной карточкой легкого пластичного юноши были высокие прыжки: он прыгал дальше всех в своем балетном классе и зависал в верхней точке, словно левитируя над

полом. Вацлав очень скоро обратил на себя внимание педагога училища Н. Легата, который, помимо плановых занятий, стал заниматься с ним отдельно, тщательно и осторожно развивая его талант. На шестой год обучения непосредственный учитель Нижинского М.К. Обухов официально заявил, что ему уже нечему учить своего ученика, так как он танцует лучше всех своих педагогов. Всё же Нижинского продержали в школе ещё один год. После блестящего выступления в балете «Сон в летнюю ночь» в 1906 году он на следующий год был зачислен в труппу на положение корифея, но фактически стал исполнять партии первых артистов.

Фокин сразу оценил необыкновенные возможности молодого танцовщика, его необычайный прыжок, лёгкость, воздушность, мягкость движений и природную грацию. Специально для Нижинского балетмейстер создал партию раба в «Павильоне Армиды» и стал занимать его во всех своих постановках. Нижинский тем временем пополнял свое образование, усердно посещал уроки Чекетти и много читал. Помимо исключительного дарования танцовщика, у него были выдающиеся актёрские данные.

Нижинский обладал редкой способностью полного внешнего и внутреннего перевоплощения: «его лицо, кожа, даже рот в каждом балете казались иными» – говорил современник. Лучшими его ролями были: Альберт («Жизель»), Зигфрид («Лебединое озеро»), Золотой раб («Шехерезада»), Видение розы, Голубой бог и Петрушка (из одноимённых балетов). Вместе с актёрским мастерством росла и танцевальная выразительность танцовщика. Знаменитый французский скульптор Роден утверждал, что Нижинский был одним из немногих, которые могли выражать в танце все волнения человеческой души. Через год после выпуска Нижинский уже пользовался всеобщей известностью, что, между прочим, никак не отражалось на его поведении – он оставался таким же скромным и простым в обхождении, как и раньше.

Первые выступления Нижинского за рубежом, принесли ему мировую славу. Дягилев в своих интересах умело развивал успех

танцовщика, обеспечивая ему баснословные гонорары и исключительные условия для работы. Фокин ставил для него отдельные танцы и целые балеты. Но ни мировая слава, ни деньги не заставили Нижинского забыть о родине. Выступая со всерастущим успехом за границей, он в 1909-1910 годах в назначенное время приезжал в Петербург и безропотно менял своё положение первого танцовщика мира, получавшего в Париже 4000 рублей в месяц, на амплу второго солиста петербургской балетной труппы с ежемесячным окладом в 80 рублей.

В 1911 году у Нижинского произошёл конфликт с дирекцией из-за костюма Альберта в балете «Жизель». В одной из постановок «Жизели» молодой танцор появился на сцене в весьма откровенном костюме – облегающем трико, без традиционной повязки на бедрах. Этот образ для него создал Александр Бенуа, который хотел привнести в танец дух Средневековья. Балет пытались остановить, однако Нижинский отказался переодеваться и отыграл свою партию. На спектакле присутствовала вдовствующая императрица Мария Федоровна. Вскоре Михаилу Фокину передали приказ – уволить. Так как дирекция не только не стремилась уладить инцидент, а, наоборот, заняла в этом деле непримиримую позицию, Нижинский подал в отставку и в 1911 году покинул Россию.

Сергей Дягилев почти сразу пригласил Нижинского в Русские сезоны. На парижскую сцену в 1911 году Нижинский впервые вышел в балете «Призрак розы», который сразу же прославил молодого танцора. Его костюм был сшит из тёмно-розовых и коричневых лоскутков, подобных лепесткам розы. Костюм постоянно требовал ремонта, перед каждым исполнением балета «Призрак розы» костюмер заново пришивал лепестки розы к костюму Нижинского, потому что поклонники великого танцовщика отрывали лепестки на память. Не антраша с десятью заносками, не знаменитый прыжок в балете «Видение розы», когда он с сидячего положения на полу совершал свой изумительный прыжок и «улетал» в открытое окно, а глубина проникновения в образ изображаемого персонажа делала Нижинского неподражаемым. Прославленная французская драматическая актриса Сара Бернар, увидев

его в роли Петрушки, призналась: «Мне страшно, я вижу величайшего актёра в мире!»).

В 23 года на вершине славы поставил свой первый балет – «Послеполуденный отдых фавна» К. Дебюсси. Его хореография была далека от традиционной: без изысканных сложных движений, с угловатыми статичными позами – на их создание Нижинского вдохновили изображения с древнегреческих ваз. Нимфы были обуты в сандалии и начинали шаг с пятки, а не с носка, как в классическом танце.

Чтобы поставить «Послеполуденный отдых фавна» длительностью всего 8 минут, Нижинскому понадобилось провести 90 репетиций.

В Париже разразился настоящий скандал. Город разделился на два лагеря. Владелец газеты «Фигаро» Гастон Кальмет опубликовал в ней статью «Ошибка»: «Мы увидели фавна, необузданного, с отвратительными движениями скотской эротики и совершенно бесстыдными жестами. И всё. Заслуженные свистки сопровождали чересчур экспрессивную пантомиму похотливого животного, омерзительного спереди и еще более омерзительного в профиль. Подобные анималистические реалии истинный зритель никогда не приемлет». Огюст Роден, поклонник Русского балета и Нижинского в частности, писал в ответной статье: «...ни в одной роли Нижинский не был так бесподобен и восхитителен, как в «Послеполу-денном отдыхе фавна». Никаких прыжков, никаких скачков – ничего, кроме мимики и жестов полусон-ного животного... Он обладает красотой античных фресок и статуй; он – идеальная модель, по которой тоскует каждый художник и скульптор».

«Послеполуденный отдых фавна» (1912) принято считать первым современным балетом XX века.

Балет «Весна священная» (1913) был еще более неожиданным для публики. В балете, прославляющем языческие ритуалы, не было ни одного классического па. Его сюжет рассказывал о языческом ритуале весеннего жертвоприношения, в котором девушка, которую «дарили» земле, иступленно танцевала до смерти. Авангардную музыку к балету – с диссонансами и резкими переходами между тональностями – написал

Игорь Стравинский. Декорации и кричащий грим придумал Николай Рерих. А Нижинский выстроил хореографию: балерины танцевали с завернутыми внутрь носками и вздернутыми плечами.

Ромола Нижинская вспоминает: «Люди свистели, оскорбляли актеров и композитора, кричали, смеялись... Споры зрителей не ограничились словесной перепалкой и в конце концов перешли врукопашную. Богато разодетая дама, сидевшая в ложе бенуара, встала и дала пощечину молодому человеку, свистевшему рядом... Принцесса П. покинула ложу со словами: «Мне шестьдесят лет, но из меня впервые осмелились сделать дуру». В этот момент разъяренный Дягилев крикнул из своей ложи: «Прошу вас, господа, позвольте закончить спектакль». Я бросилась за кулисы — там было не лучше, чем в зрительном зале. Танцовщики стояли чуть не плача, их была нервная дрожь... Един-ственный спокойный момент наступил, когда пришло время танца Избранницы. Исполненный такой неопикуемой силы и красоты, он обезоружил даже неукротимую аудиторию. Эту партию, требующую от балерины невероятных усилий, превосходно станцевала Мария Пильц».

Нижинского рисовали и лепили лучшие художники, включая Родена. Сохранились многочисленные его фотографии в ролах и в жизни. Однако почти ни одного кинокадра танцующего Нижинского.

В 1913 году женился на венгерской аристократке Ромуле Пульске. Имел двух дочерей – Киру и Тамару. После этого Дягилев выгнал из своей труппы «Русские балеты» лучшего танцовщика мира. Он оказался безработным.

Последний раз на сцене Нижинский выступал в Буэнос-Айресе, в 1917 году. Он танцевал «Шопениану» и «Видение розы».

Последнее публичное выступление Нижинского состоялось 19 января 1919 года в Швейцарии в гостинице местечка Сен-Мориц (ныне модный горнолыжный курорт). Неизлечимая болезнь (шизофрения) оборвала его короткую, блистательную карьеру.

Будучи мировой знаменитостью, никогда не имел своего дома, даже квартиры. Чувствовал себя вечным кочевником.

Свыше 30 лет безуспешно лечился в лучших клиниках Европы.

Умер в Лондоне 8 апреля 1950 года. Похоронен в Париже на кладбище Монмартр. На его могиле – скульптура грустного бронзового Петрушки.

Трагической жизни гениального танцовщика и хореографа посвящены книги, кинофильмы, драматические и балетные спектакли. Он является кумиром хореографа Джона Ноймайера, поставившего балет «Нижинский». А великий Морис Бежар о его жизни рассказал в балете «Нижинский, божий клоун». Нижинского воплотил на сцене Михаил Барышников. В России его сыграли Олег Меньшиков и Александр Домогаров.

<https://www.youtube.com/watch?v=aGFEEs5RyJg> – Вацлав Нижинский. Больше, чем любовь.

<https://www.youtube.com/watch?v=M1w6cg5I10c> – Les Ballets Russes de Nijinsky.

ТАМАРА ПЛАТОНОВНА КАРСАВИНА (1885-1978)

Родилась в Санкт-Петербурге, в семье Платона Карсавина, танцовщика балетной труппы Мариинского театра и преподавателя Императорской балетной школы. В начале отец не хотел, чтобы его дочь училась балетному искусству, поэтому мать, Анна Иосифовна, в тайне от мужа договорилась о частных уроках для дочери с оставившей сцену балериной Верой Жуковой. Спустя несколько месяцев Платон Карсавин узнал, что дочь стала обучаться балету, смирился с этой новостью и сам стал ее учителем.

В 1894 году Тамара Карсавина прошла строгий экзамен и была принята в Императорскую балетную школу. Закончила обучение она досрочно в феврале 1902 года. В то время было неслыханно, чтобы несовершеннолетняя девушка участвовала в балетных постановках, но финансовое положение семьи было сложным, так как отец потерял место преподавателя, поэтому Тамара Карсавина добилась, чтобы ее приняли в кордебалет Мариинского театра. В Мариинском театре карьера Тамары

Карсавиной развивалась стремительно. Она начала исполнять сольные партии.

С 1909 года она участвовала в постановках труппы Сергея Дягилева, где после ухода Анны Павловой исполняла все ведущие партии. Одновременно в Мариинском театре танцевала в балетах из классического репертуара, исполняя главные партии в балетах «Жизель», «Лебединое озеро», «Раймонда», «Щелкунчик», «Фея кукол», «Спящая красавица», «Дон Кихот», «Пахита», «Арлекинада». Последнее выступление Тамары Карсавиной в Мариинском театре состоялось в 1918 году в балете «Баядерка».

В 1907 году Тамара Карсавина вышла замуж за дворянина Василия Мухина. В 1915 году Тамара Карсавина развелась с Мухиным и вышла замуж за дипломата Генри Джеймса Брюса.

С июля 1918 года она поселилась с мужем в Лондоне, но большую часть времени жила во Франции, где продолжила сотрудничество с Русским балетом Дягилева. Михаил Фокин считал Карсавину лучшей исполнительницей в своих балетах («Жар-птица», «Призрак розы», «Карнавал», «Петрушка»). Стала родоначальницей новых тенденций в балете, получивших позже название «интеллектуального искусства». При этом импрессионистический характер хореографии Фокина в исполнении Карсавиной получал дополнительную опору в академической балетной технике. Две ее лучшие партии созданы в дуэте с Вацлавом Нижинским: Девушка («Призрак розы») и Балерина («Петрушка»). Карсавина танцевала в новых постановках балетмейстера Леонида Мясина.

С 1929 года танцевала в труппе «Балле Рамблер». В 1931 году оставила сцену, но еще долгие годы преподавала в Королевской академии танца.

В Великобритании Тамара Карсавина признана одной из основателей современного британского балета. Она участвовала в создании национальной балетной труппы The Royal Ballet, а также стала одним из учредителей Королевской академии танца (Royal Academy of Dance), которая со временем стала одним из крупнейших в мире балетных учебных

заведений. Тамара Карсавина долгое время преподавала в этой академии, а в 1930 – 1955 была ее вице-президентом. Написала учебное пособие по классическому танцу. Неоднократно участвовала в возобновлениях балетов, в которых она танцевала раньше в труппе Дягилева. Так, для постановки «Призрака розы» «Сэдлерс Уэллс балле» (1943) она занималась с Рудольфом Нуриевым и Марго Фонтейн, а в 1959 году консультировала Фредерика Эштона при постановке «Тщетной предосторожности».

Она прожила 93 года. Вторую половину жизни Тамара провела в Лондоне, периодически выезжая на континент – то к Дягилеву, с которым возобновила активные творческие контакты, то сопровождая мужа в дипломатических поездках. Умерла Тамара Карсавина в Лондоне 26 мая 1978 года.

https://www.youtube.com/watch?v=-C310n5Y_Dw – Тамара Платоновна Карсавина.

<https://www.youtube.com/watch?v=nZnJ6lgoARM> – Тамара Карсавина.

ОЛЬГА АЛЕКСАНДРОВНА СПЕСИВЦЕВА (1895 – 1991)

Ольга Спесивцева родилась в Ростове-на-Дону. В семье, кроме Ольги, было ещё четверо детей. Когда отец скончался, мать, не в силах прокормить всех, вынуждена была отдать в детский приют трёх старших детей. Позже, все трое позже были приняты в Санкт-Петербургское театральное училище. Окончив училище в 1913 году, она тут же была принята на петербургскую сцену императорской балетной труппы.

Видя безусловный дар юной балерины, Фокин пригласил её работать с ним в Америке. Однако к этому времени она знакомится с литературным и балетным критиком-модернистом А. Л. Волынским, оказавшим на балерину огромное творческое влияние, а вскоре ставшим её гражданским мужем.

Через три года после начала балетной карьеры уже гастролировала с «Русским балетом Дягилева» в США. Она стала партнёршей Нижинского в «Сильфидах» и «Призраке розы». Слава об этом балетном дуэте пересекла все границы и наметила совершенно новые рубежи для совсем ещё юной исполнительницы. По преданию, Дягилев любил повторять слова великого

Энрико Чеккетти: «В мире родилось яблоко, его разрезали надвое, одна половина стала Анной Павловой, другая – Ольгой Спесивцевой».

С 1918 года она уже ведущая танцовщица, а с 1920 – прима-балерина Мариинского театра. С 1919 года Ольга Спесивцева начала заниматься у Вагановой, и эти занятия, и передача опыта старшей балерины оказали огромное влияние. Большая нагрузка и полыхающий послереволюционный Петроград приводят к болезни – начинается туберкулёз. На сцену она возвращается в мае 1921 года.

В 1924 году Ольга Спесивцева эмигрировала вместе с матерью во Францию, где в 1924 –1932 годах выступала в парижском «Гранд-Опера», став ведущей приглашённой балериной парижской Оперы. В 1927 году Джордж Баланчин специально для неё поставил балет «Кошка» на музыку Анри Соге. После того как пост главного балетмейстера «Гранд-Опера» занял Серж Лифарь, она исполняла партии в его балетах «Творения Прометейя», «Вакх и Ариадна». Её французскими партнерами были Вацлав Нижинский, Серж Лифарь, Антон Долин. В Париже она вышла замуж за русско-французского танцовщика и педагога Бориса Князева.

С 1932 года Спесивцева работает с труппой Фокина в Буэнос-Айресе, а в 1934 году, на положении звезды, она посещает Австралию в составе бывшей труппы Анны Павловой, которой в это время руководит Виктор Дандре. Напряжённая жизнь и неопределённость приводят балерину в отчаяние и подрывают её психическое здоровье. Она с Борисом Князевым открывает небольшую студию, пробует свои силы в педагогике, пытается поставить спектакль силами учеников.

Последнее её выступление в Париже состоялось в 1939 году, после чего она уехала в США. У неё уже давно стали проявляться симптомы психического заболевания. В 1943 году признаки болезни проявились особенно тяжело, она все более теряла память. Балерина вынуждена была прекратить балетную карьеру. 20 лет жизни (с 1943 до 1963) она провела в психиатрической лечебнице, память постепенно восстановилась, и выдающаяся балерина выздоровела. Однако вернуться к сцене она уже не могла по возрасту.

Скончалась 16 сентября 1991 года. Похоронена на русском кладбище в Ново-Дивееве. Через шесть лет Борис Эйфман поставил на сцене Александринского театра балет о Спесивцевой – «Красная Жизель».

https://www.youtube.com/watch?v=TOqc_1AjJeU&ab_channel=Allga383

Абсолютный слух об Ольге Спесивцевой.

Какими прославленными ни стали многие участники труппы Дягилева, однако во время первого «Русского сезона» в Париже больше всего известности выпало на долю никому неведомой **ИДЫ РУБИНШТЕЙН (1883 – 1960)**, которая исполняла главную роль в балете «Клеопатра».

В этом спектакле она имела «такой оглушительный успех, что, по словам очевидцев, буквально затмила выступающих одновременно с ней и Павлову, и Карсавину, и Нижинского, и Фокина!»

Ида Рубинштейн – одна из самых загадочных танцовщиц XX века. Она никогда не праздновала дни рождения, скрывала сведения о своей семье, в эмиграции не вспоминала о прошлой жизни на берегах Невы, несмотря на принадлежность к великолепной эпохе серебряного века, богатой яркими событиями.

Ида Рубинштейн родилась в Харькове. Её семья была сказочно богата: Рубинштейны владели банками, пивоваренным и сахарными заводами, и были при этом блестяще образованными. К сожалению, Ида рано потеряла родителей. Когда ей было девять лет, девочку забрала к себе в Петербург тетя – Анна Горовиц. В её доме Ида получила великолепное образование: она знала четыре языка, изучала искусство Древней Греции, занималась музыкой. К ней приходили лучшие педагоги Петербурга, артисты императорских театров преподавали Иде Рубинштейн актерское мастерство и танцы.

Юная Рубинштейн интересовалась театром, мечтала стать актрисой. Родственники были категорически против: в патриархальных семьях начала XX века эта профессия считалась недостойной. Не поддерживали Рубинштейн и учителя: Ида была слишком худой и высокой, сложные

танцевальные элементы давались ей нелегко. Однако девушка часами отработывала прыжки и пируэты, упорно упражнялась в сценической речи.

Ида училась под руководством А.П. Ленского, который называл свою ученицу «будущей Сарой Бернар». В 1904 году она решила поставить на собственные деньги горячо любимую ей «Антигону» Софокла и сыграть в ней главную роль. На одном из светских раутов она очаровала знаменитого художника и театрального декоратора Леона Бакста, согласившегося ей помочь. Бакст вспоминал об Иде Рубинштейн: *«Это существо мифическое... Как похожа она на тюльпан, дерзкий и ослепительный. Сама гордыня и сеет вокруг себя гордыню».*

Премьеру встретили холодно, хотя и не разгромили окончательно. Всех удивила эта болезненно худая, угловатая и большеротая актриса с её глухим голосом и истерическими интонациями. Ида не сдалась, она продолжила ходить по столичным и московским театрам и предлагать режиссёрам свою кандидатуру. Не заметить её было невозможно. Театральная общественность всколыхнулась при виде шикарно одетой богемной красавицы. Её причёски и наряды производили фурор. Сам Станиславский захотел переманить Иду к себе, но та отказалась, предпочтя Художественному театр Веры Комиссаржевской.

Её искания в театре были закончены после встречи с Михаилом Фокиным, который привлёк её к постановке пьесы О. Уайльда «Саломея» (Танец семи покрывал). К концу представления её героиня полностью обнажилась, оставшись на сцене только в одних бусах. Танец произвёл настоящий фурор: не зря было проделано столько кропотливой работы! Рубинштейн вызывали на бис, публика билась в экстазе от чувственности экзотической красавицы, критики наперебой расхваливали постановку в своих статьях.... Это была её первая настоящая победа. Вот только Константин Сергеевич Станиславский злобно кричал: «Звал же я ее учиться как следует, но она нашла мой театр устаревшим...Более голой и бездарно голой я ещё не видел!»

Ида действительно не стеснялась своего тела, именно поэтому она без раздумий согласилась позировать обнажённой Валентину Серову. Этот

скандальный портрет наделал много шума: одни восхищались изяществом и художественностью актрисы, другие злобно называли её то «скелетом», то «лягушкой». Впрочем, всё это шло только на руку популярности Рубинштейн. Она была яркой, богемной и бурно обсуждаемой фигурой.

Вот как позднее отзывался Фокин об работе над «Саломеей»: «Надо отдать должное этой артистке. Такую энергию, настойчивость в работе редко приходилось встретить... Работа над «Саломеей» была совершенно необычная и единственная в моей жизни. Надо было одновременно и научить Иду Львовну танцевальному искусству, и создать с нею танец Саломеи. До меня она очень мало занималась танцами и в них совершенно не преуспевала. Задача предстояла создать к спектаклю не только танец Саломеи, но создать и танцовщицу. Помогала энергия молодой артистки и необычайная её внешность. Мне казалось, что из неё можно сделать что-то необычное в стиле Бердслея. Тонкая, высокая, красивая, она представляла интересный материал, из которого я надеялся «слепить особенный сценический образ. Если эта надежда не совсем оправдалась при постановке «Саломеи», то в «Клеопатре» и «Шехерезаде» получилось то, что представлялось мне с первых уроков с И.Л. Рубинштейн».

Благодаря покровительству Льва Бакста и Михаила Фокина, Рубинштейн заметил сам Дягилев. Иде повезло, ведь попасть в его труппу без профессиональной подготовки было невозможно. Но ей это удалось. Она была первой непрофессиональной танцовщицей среди артистов с безупречной техникой русской балетной школы. Однако выступления Иды Рубинштейн обеспечили труппе настоящий триумф. Её восточная красота очень подходила для этих ролей. Парижская публика оценила её обаяние, выразительную пластику и актерскую игру. Лев Бакст потом писал, что *«это была не „хорошенькая актриса в откровенном дезабилье“, а настоящая чаровница, гибель с собой несущая»*. Фотографии танцовщицы появились в газетах, на конфетных коробках и рекламных плакатах, о ней буквально говорил весь Париж. Эти спектакли не только остались в истории мирового балета, но и повлияли на модные тенденции того времени: Францию захлестнула волна интереса к Востоку. Платья

стали стилизовать под египетские костюмы, женщины носили цветные парики (в синем парике Ида танцевала Клеопатру), тюрбаны и шаровары. Даже в интерьерах появились детали из декораций к спектаклю. Ида органично влилась в компанию признанных звёзд: Анны Павловой, Тамары Карсавиной, Вацлава Нижинского... Эффектная сценография Бакста в балете «Клеопатра» сделала образ Рубинштейн настолько запоминающимся, что теперь ей рукоплескал весь Париж.

После триумфа «Клеопатры» вышел новый балет – «Шехерезада». Та же звёздная компания, необычайный успех у публики... И теперь Ида стала настоящей законодательницей мод для парижанок: именно с её подачи они стали носить шаровары, тюрбаны, бюстье...

Сергей Дягилев решил изобразить именно Иду Рубинштейн на афише к сезону 1910 года. Плакат заказали у Валентина Серова – именно он создал афишу 1909 года с парящей Анной Павловой. Серов говорил: *«Увидеть Иду Рубинштейн — это этап в жизни, ибо по этой женщине дается нам особая возможность судить, что такое вообще лицо человека...»* Портрет обнаженной Иды Рубинштейн афишей так и не стал, но в 1911 году он появился на выставке художественного объединения «Мир искусства». Сегодня картина хранится в Русском музее (Санкт-Петербург).

Ида купила себе шикарный особняк с огромным садом, по которому гуляли павлины. А ещё у этой экстравагантной женщины жила...пантера. Незаурядность натуры Рубинштейн проявлялась во всём.

Она покинула труппу Дягилева и начала сольную карьеру и обратилась к творчеству молодых драматургов. Её выбор пал на скандальную «Мистерию о мученичестве святого Себастьяна» Габриеле Д'Аннуцио, в которой Ида исполняла главную роль.

В 1928 году Ида решила создать балетную антерпризу, в которую ей удалось переманить из дягилевской команды художника Александра Бенуа, танцовщика Леонида Мясина и Брониславу Нижинскую. Спектакли ставили в здании Парижской оперы. Игорь Стравинский написал для Рубинштейн балет «Поцелуй феи». Но самым ярким из последних

выступлений Иды Рубинштейн был танец «Болеро» на музыку французского композитора Мориса Равеля.

Равель задумал создать произведение, в котором чувствовался бы «народный мотив обычного испано-арабского рода». По задумке композитора сюжет должен был строиться вокруг темы ревности и настоящей испанской страсти. Он хотел, чтобы действие разворачивалось на открытом воздухе и героями массовых сцен стали заводские рабочие — аллюзия на оперу Жоржа Бизе «Кармен». Однако по замыслу Иды Рубинштейн в центре сюжета оказался танец главной героини. Она исполняла его на столе «барселонской таверны» в окружении 18 танцовщиц, вокруг стола теснились пирующие гуляки. Равель говорил про свой балет: *«Я написал всего лишь один шедевр – «Болеро». К сожалению, в нем нет музыки»*. По вариации Рубинштейн – идол и толпа – спектакль на музыку Равеля впоследствии ставили многие хореографы XX века.

В последний раз Ида Рубинштейн вышла на сцену в 1938 году в оратории «Жанна д'Арк на костре». Спасаясь от нацистов, она бежала в Лондон, где на свои деньги открыла военный госпиталь. Рубинштейн сама ухаживала за ранеными солдатами, и очень умело: многие были уверены, что она профессиональный медик. После войны бывшая танцовщица работала переводчицей в ООН. Последние годы жизни она провела в одиночестве в маленьком французском городке Ванс. Незадолго до смерти Ида стала монахиней.

...Выдающаяся танцовщица XX века умерла от сердечного приступа в 1960 году. На могильной плите было выгравировано всего лишь 2 буквы – I.R. – таково было желание самой Иды. Она прожила яркую жизнь, насыщенную экстравагантными выходками и неожиданными поворотами, а уйти предпочла тихо и незаметно...

https://www.youtube.com/watch?v=rHj3bdHqU88&ab_channel=Allga383

Абсолютный слух. Ида Рубинштейн.

ТЕМА 2. ЗАРУБЕЖНОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

НЕМЕЦКАЯ ШКОЛА ЭКСПРЕССИОНИЗМА

Культура и искусство XX века – это особый феномен в процессе развития мировой художественной культуры. В хореографическом искусстве XX века наблюдается пестрая картина. Различные эстетические принципы, стили, тенденции, поиски сменяли друг друга стремительно, иногда продолжая найденное, а чаще отвергая то, что уже состоялось. Начало XX века в Европе характеризовалось глобальными изменениями в мировоззрении. Возникают хореографические формы, принципиально отрицавшие основы классического балета. Наиболее ярким примером является танцевальный экспрессионизм – «выразительный танец», один из главных художественных направлений первой половины XX века.

Художники-экспрессионисты обратились к проблемам человеческого страдания в мире, полном жестокости. Они выражали драматическое мировосприятие, настроение подавленности, распространившееся в Европе, ввремя и после Первой мировой войны. Видя в страдании некоторое фундаментальное начало мира, экспрессионисты находили его источники в болезнях, нищете, одиночестве, стихийных бедствиях, войнах, революциях, муках творчества, ревности и т.д. Герои их произведений – беззащитные перед этими ужасами жизни люди. На их лицах страх, отчаяние, мольба (К. Кёльвиц «Нужда», Э. Нольде «Пророк»).

Для экспрессионизма в целом было характерно желание порвать с классическим искусством, в результате чего они делали упор на отображение человеческих эмоций. Их живописная техника основывалась на лаконичных и напряженных формах, угловатых вибрирующих линиях, деформации предметов, использовании суровых и резких красок. Для экспрессионизма характерно разрушение целостной личности и вообще исчезновение индивидуальности героя. Мир хаотичен так же как и человек.

«Выразительный танец» отразил сходные эмоции страха, несвободы, душевной боли, подавления и стремления к освобождению. Возник новый

пластический язык. Он был построен на нарочито некрасивых, изломанных и угловатых движениях, больших партерных прыжках, перегибах корпуса, выразительности жестов. Уродливое и страшное эстетизировалось и возводилось в символ.

В новом танце тело потеряло целостность, пропорции, эстетичность, живописность. Тело раскрывается в пространстве, но его положение неустойчиво, а пространство агрессивно.

Основой танца в экспрессионистском балетном театре вне зависимости от индивидуального стиля хореографа или целого коллектива были объявлены импровизация и ритм.

Танцор не стремится к достижению образа легкости, парения. Он как бы утяжеляет тело. Движения строятся на преодолении и физической статике, и сопротивления пространства. Падения, удары, разрывы движения создают впечатление борьбы. Отсутствие привычной красоты обнаруживает выразительность и эффектность в позах и движениях, считающихся в обыденной жизни уродливыми. Таким образом возникает самостоятельный художественный мир и новое понимание эстетической красоты.

Пластика экспрессионистских миниатюр и балетов монологична, не предусматривает отклика партнера. Персонаж всегда один, выделен из толпы, ей противопоставлен. Одиночество подчеркнуто почти полным отсутствием декораций, – одной из целей экспрессионистского танца становится завоевание одиночкой сценической площадки, превращение чужого мира в свой. С этим связан особый интерес к разного рода опытам, призванным подчеркнуть трехмерность пространства и положение в нем танцовщика, демонстрирующего наглядный переход от плоскостной фигуры к объемной, что достигалось не только при помощи пластики, но и при помощи особого освещения.

Характерны для хореографов экспрессионизма и особые отношения с музыкой – допускались своеобразные провалы, «зоны тишины», когда танцовщик продолжает свой танец без музыкального сопровождения.

У истоков экспрессионизма в Германии стоял теоретик и балетмейстер *Рудольф фон Лабан*, на основе теории свободной пластики создавший школу выразительного танца и воспитавшего учеников: хореографа К. Йосса, танцовщиц М. Вигман, Х. Хольм, Г. Палукка, Х. Кройцберг, И. Георги.

РУДОЛЬФ ФОН ЛАБАН (1879 –1958) – танцовщик и педагог, создатель (вместе с М. Вигман) предтечи танца модерн – «экспрессивного танца».

Лабан создал методику анализа движения (кинетография Лабана) и разработал собственную систему записи движений человеческого тела – лабанотацию, что сделало его одной из ключевых фигур современного танца. Самый, пожалуй, радикальный из всех пионеров свободного танца, он отказался не только от традиционных танцевальных па, но и от музыкального аккомпанемента, темы и сюжета. Он открыл, что выразительность танцу придает пространство, а не тело как таковое. Освободившись от заученных движений, тело должно искать собственные ритмы и «упиваться пространством».

Лабан родился в Братиславе, на окраине Австро-Венгерской империи. Большая часть его молодости прошла в Боснии и Герцеговине. Учился живописи в Мюнхене и там, в 1910 году, организовывал танцевальную школу.

Лабан изучал архитектуру в парижской Школе изящных искусств. Во время обучения заинтересовался взаимодействием движения человеческого тела и пространства, которое его окружает. В возрасте 30 лет, увлекшись свободным танцем, фон Лабан переезжает в Мюнхен, где начинает разрабатывать собственный стиль пластики — «Экспрессивный танец» (Ausdruckstanz).

В 1915 году в Цюрихе фон Лабан основывает «Хореографический институт», у которого позднее появились филиалы в других городах Европы.

Лабан стремился к возрождению социальной роли искусства как совместного действия людей; главное место в этом он отводил танцу.

Настоящий новатор и один из первых теоретиков танца, он придумал новую систему его записи — «лабанотацию». Наибольшую известность Лабан приобрел как создатель «экспрессивного танца» (Ausdruckstanz) и искусства «движущихся хоров» (последний вид искусства был особенно распространён в Германии и Советской России в 1920—1930-х годах).

Поворотным моментом в судьбе Лабана стало участие в уникальном межнациональном общекультурном движении, возникшем в швейцарской Асконе на основе идеи близости человека к природе, культура естественности. Сообщество называлось по имени одной из близлежащих гор – Монте Верита. В него входили писатели Г. Гессе, Э. М. Ремарк, танцовщица А. Дункан, психолог и философ К. Г. Юнг, В. И. Ленин и многие другие. Здесь в 1913 году Лабан создал школу по изучению природы движения, возможностей тела.

Отправной точкой хореографической концепции Лабана стала идея возможности преобразования человека через воздействие танца, духовное единение зрителя и исполнителя.

Средством выразительности Лабан считал *импровизацию*. Ее задача – разрушить привычные телесные схемы и добиться открытой восприимчивости. «Импровизация начинается с того, что нарушается ощущение целостности тела, наступает кинестетическое опьянение, в котором теряются ориентиры и оживляются спящие моторные способности», – писал Лобан. Именно через танец человек способен воскресить в себе глубинную память поколений и через энергетическое воздействие вывести на этот уровень зрителя.

В годы Первой мировой войны Лабан принимал участие в программах цюрихского кабаре «Вольтер». Его ученицы становятся исполнительницами танцевальных номеров в этих программах. Помимо экспрессивного движения и дисгармоничного композиционного построения немалое значение имели костюмы художников-дадаистов и раскрашивание тел. Основными задачами были: расширение возможностей танца, выстраивание взаимодействия между различными видами искусств и разрушение общепринятых канонов красоты.

В Цюрихе Лобаном был поставлен один из первых спектаклей – «Победа жертвы» (1916), в Нюрнберге «Игрок» (1917). В 1920 году в Штутгарте вышла книга Лабана «Мир танцора». В этой работе на первый план выходит не пафос отрицания, а программа нового понимания пластики, как выражения внутреннего состояния человека. Конкретное описание характера движения здесь воплощает экспрессионистские идеи дисгармонии, разорванного сознания и противопоставления человека окружающей среде: «Энергия излучается мышцами лица. Тело со всеми своими членами, поначалу лишь следовавшее силе земного притяжения, теперь противопоставляет ему собственное напряжение и вытягивается вверх, выгибая подъемы стоп и округляя грудь. Рука, до сего момента опущенная вниз, поднимается в положение, противоречащее закону инерции. Другая рука и отведенная назад нога, едва касающаяся пола, в своем парении удерживают равновесие»

В 1920-е годы вокруг Лабана объединились не менее смелые экспериментаторы танца – Курт Йосс, Мэри Вигман, Сюзанн Перроте (Susanne Perrottet), Дуся Берёзка (Dussia Bereska). Они работали вместе в больших летних школах в Мюнхене, Вене и Асконе, до тех пор, пока не была основана первая международная труппа Tanzbuehne Laban (1923 – 1926) – «театр аутентичного жеста» или «экспрессивного танца».

С 1921 года Лабан начал ставить танцы в вагнеровских музыкальных драмах. В 1931 году он работал в Байрейте; в 1925 – создал хореографический театр в Гамбурге: спектакли «Мерцающие ритмы», «Титан»; в 1926 году – открыл хореографическую школу в Вюрцбурге, позже – в других городах. В 1930 году он был назначен директором (интендантом) Прусских государственных театров пластики и хореографии (в том числе балета Берлинской оперы). После прихода к власти фашистов потерял эту должность.

Театр танца Лабана не был чужд социальной тематике, вдохновляясь драмой Б. Брехта, политической карикатурой. В 1930-е годы, совместно с Йоссом, Лабан создавал политические антивоенные балеты. В 1938 г. он покинул Германию, а после окончания войны открыл студию по изучению

движения в Манчестере. В 1975 г. эта студия, переехав в Лондон, стала всемирно известным Центром движения и танца Лабана.

Лабан отказался от общепринятого представления, что танцевальное движение основано на музыке и музыке соответствует. Природа движения дисгармонична. Танец разлагается на самостоятельные движения, как речь разлагается на звуки. В более поздней книге «Современный выразительный танец», написанной в 1940-е годы, он утверждал: «Танец как композицию движений можно сопоставить с языковой системой. Как слова строятся из букв, а предложения из слов, так отдельные движения выстраиваются из элементов и танцевальных фраз. Этот язык движений, наполняясь содержанием, стимулирует активность духа комплексным способом, подобным высказываемому слову».

Исследуя природу движения танцовщика, Лабан задается вопросом: где находится импульс движения? Он дает ответ: импульс, активизирующий наши нервы и мышцы, порождается внутренним побуждением. Для этого разработана система упражнений. В этом – характерная для экспрессионизма субъективность и хаотичность действий художника.

Но еще важнее ответ на вопрос о направленности импульса. «Куда ведет импульс движения? В пространство. Поэтому необходимо освоить движение в окружающем пространстве», – считал он.

Предложенная Лабаном схема, включающая переходы от плавности к толчку, от гибкости к прямоте, от нежности к тяжести, от скольжения к зависанию, направлена на выражение внутренней эмоции в пространстве и на диалогическое взаимодействие с пространством.

Наполняемость пространства, взаимодействие с ним происходят, по Лабану, через особое перетекание движения в пространстве и во времени. «Непрерывность движения, которая может развиваться как прямолинейно, так и дугообразно и извилисто, с разными скоростями и в разных ритмах, образуемых хлопками, пением или барабанной дробью, – ведет от свободного действия к игровым формам». Заметим, что, в отличие от танца модерн, непрерывность движения в экспрессионизме строится на

сбивчивости ритмов и контрастах, а не на перетекании одной формы в другую, как в модерне.

Наполнение движением пространства определяет и взаимодействие партнеров. «Положения могут перестраиваться в короткие цепочки ответов. Один партнер двигается, а другой реагирует на это, и так далее.». Метафора толпы, создаваемая на сцене, строится не по принципу единой массы или кордебалета, а по принципу сложного противоречивого организма. Танцовщик не персонифицирован, герой – это масса.

Организация пластического выражения отдельного исполнителя строится на автономности движения каждой части тела, что полностью соответствует экспрессионистической идее превращения человека в некую функцию, в которой доминирует один орган. «К естественным функциям конечностей относятся глубокие, скользящие и рассеивающие движения рук и кистей, а также шаговые, беговые, прыгательные и вращательные движения ног», – писал Лобан.

Лабан говорил, что жизнь – это неоконченная симфония. И его система анализа движений – не закрытая, она продолжает развиваться. Она меняется так же, как, например, язык: когда в мире происходит что-то новое, появляются слова, чтобы это описать. Вот и система Лабана со временем становится более обширной и детализированной. Она живая, ею пользуются во многих сферах. Системой Лабана пользуются даже игроки в гольф и строители.

Сложно сказать, откуда система Лабана берет свои корни. Он начинал во времена, когда экспериментировали все. Многие вещи возникали спонтанно. Лой Фуллер исследовала движение, свет и технические инновации. Далькроз – музыку и ритм через движение. Появлялось множество работ, связанных с тонусом тела, его внутренними техниками, экспрессией. Развивалась гимнастика. И Лабан был частью всего этого.

Одна из его целей – помочь людям вернуться к своим телам. Надо сказать, люди до сих пор задаются вопросом: как помочь телу чувствовать себя живым? Кто-то идет на йогу, кто-то покупает велосипед и

катается по выходным. Лабан же стремился просвещать тело и вдохновлять людей выразить через него свою индивидуальность. **Его другая цель – понять, как работает движение, и облечь его в словесную форму.** В результате Лабан разработал целый словарь, чтобы говорить о том, как тело меняется и двигается в пространстве.

Прежде, чем заняться движением, он изучал дизайн. Архитектура экспрессивна. Любое помещение, в которое мы попадаем, проектирует движение нашего тела.

Лабан построил свой знаменитый многогранник, как раз, чтобы показать, как человеческое тело существует в 3-мерном пространстве. Это как «Витрувианский человек» да Винчи, только в расширенной форме. **Икосаэдр** – это 3 золотых прямоугольника, объединенных вместе. 12 углов. Одна плоскость – вертикальная (отвечает за движение вверх-вниз), другая – горизонтальная (вправо-влево), третья пересекает ее и дает направление вперед-назад. Икосаэдр – не список правил, а модель, по которой можно раскрыть новые возможности. В жизни мы не используем все 12 точек. Но в перформансе, например, стоит их задействовать, выразить что-то с партнером, аудиторией.

Лабану отлично удавалось работать с большим количеством людей. Он создавал крупные мероприятия, чтобы люди из разных городов могли собираться вместе, делиться идеями и работать. Групповое движение в то время интересовало национальных социалистов. Нацистская партия думала, что может использовать наработки Лабана, но, углубившись, поняла, что это совсем не то, что им нужно. Геббельс побывал на репетиции, и на следующий день школы закрыли. Нацисты не так поняли аспект группового движения. Они хотели униформу, а это было об индивидуальности.

Система Лабана очень обширна. **Пространство** – только одна из ее частей. Другая, например – это **динамика движения**. Она о легкости, силе, о том, как мы используем напряжение и время, о подвижности наших мышц. Третья – о самом теле: **как оно устроено?** Этой системой часто пользуются в физиотерапии. **Продуктивность движения:** что происходит?

Мы можем говорить о нашем теле, как об амебе, которая постоянно меняет свою форму. А потом, мы можем объединять эти системы в любом порядке. Вот мы с вами. Мы сидим – это продуктивность движения. Мы сидим лицом к лицу. Мы сидим на среднем уровне. Мы используем пространство перед нами. Это уже описание пространства. Можно анализировать, как энергия и динамика меняют само движение: я медленно кладу телефонную трубку или бросаю ее – это большая разница.

Для проведения аналитического исследования движений Р. фон Лабан разделял условно человеческое тело на 3 составляющие:

1. голова – контрольный центр, отвечающий за осознание себя, умственную деятельность и эмоциональное восприятие действительности;
2. туловище – область переработки употребляемых веществ (воздух, вода, пища), очищения и репродуктивности;
3. конечности – части тела, производящие перемещение всего тела, различные движения и жесты.

Во многих программах для хореографов в США Лабан обязателен для изучения. Его система позволяет анализировать свою работу со стороны. Система Лабана – не про танец, а про движение. Система помогает двигаться эффективно.

Одним из главных теоретических вкладов Р. фон Лабана было обоснование и осмысление непосредственной связи движения с внутренней стороной исполнителя. Результатом его мыслительной работы стал теоретический труд «Кинематография» (1928 г.).

Теоретическая база Р. Лабана включает в себя:

- понятие о теории современного танца модерн (противостояние классическому танцу, проявление индивидуальности, стремление к естественности, тяготение к природе);
- понятие об общем положении корпуса и головы;
- наличие и функции трёх центров человеческого тела;
- понятие о свободном, напряжённом и расслабленном движении;

- понятие о специфике осознанного движения.

Под влиянием Лабана сформировалась и получила широкое развитие экспрессионистская хореография. Традиция, идущая непосредственно от Лабана, продолжается в творчестве Курта Йосса, Пины Бауш и других последователей.

<http://old.girshon.ru/txt/labam.htm> – Мастерство движения: жизнь и работа Рудольфа Лабана.

КУРТ ЙОСС (1901 – 1979)

Широко известен как основатель театра танца (нем. Tanztheater). Он создал несколько балетных трупп, самой известной из которых стала Tanztheater Folkwang в Эссене.

С юного возраста Йосс интересовался пением, актёрством и изобразительным искусством; он также играл на фортепиано и был увлечён фотографией. В 1919-1921 годах учился в музыкальной школе в Штутгарте. Начал свою карьеру в 1920-х годах, с 1921 по 1924 год танцевал ведущие партии в балетах Рудольфа фон Лабана в театрах Мангейма и Гамбурга, после чего покинул его и основал собственную балетную труппу Die Neue Tanzbühne совместно с другими деятелями искусства, среди которых был композитор-еврей Фриц Коэн, с которым Йосс работал над многими своими известными произведениями. В 1924-1925 годах был балетмейстером государственного театра в Мюнстере, в 1930-1933 годах – балетмейстером Эссенского муниципального театра.

Несмотря на уход от Лабана, Йосс стремился развивать его систему танца, используя стили современного танца; основу его взглядов, так называемую «эукинетику», суть которой составляло убеждение, что хореография и музыкальная композиция должны развиваться вместе, чтобы дать выражение драматической идее в единых стиле и форме. В 1925 году Йосс и Сигурд Лидер открыли новую школу танца под названием Akademie für Westfälische Bewegung, Sprache und Musik, в 1926 году отправились в Париж для изучения классического балета с русской балериной Любовью Егоровой.

В 1927 году балет Йосса «Пляска смерти» был подвергнут критике за чрезмерный авангардизм, что привело к изменениям в программе и персонале Мюнстерского театра, в связи с чем многие коллеги покинули Йосса. Сам Йосс в том же году переехал в Эссен, где основал труппу «ФольквангшULE» (Folkwang Schule), первую немецкую профессиональную труппу и школу современного танца.

Йосс не любил бессюжетные танцы и предпочитал в своём творчестве обращаться к темам, затрагивающим нравственные и даже политические вопросы, что было для балета того времени совершенно новым. Одним из первых он предпринял попытку объединить современный танец с техникой классического танца и небалетной пантомимы.

Концепцию работ Йосса определяет враждебное отношение к современной цивилизации, к городу-спруту, к ужасам и бесчеловечию войн. Его наиболее важная хореографическая работа, *балет «Зелёный стол»* (1932), вобравший в себя все формы хореографического экспрессионистского мышления. Балет выиграл первый приз на международном конкурсе хореографов в Париже в 1932 году и впоследствии стала культовой модерн-хореографией. Балет отличался сильной антимилитаристской направленностью. Механическая четкость ритма, утрированная выразительность жеста, судорожная пластика корпуса характеризовали поведение человека-марионетки, машины для истребления себе подобных. Марионеточность движений сочеталась у Йосса с точно рассчитанными приемами воздействия на публику, что достигалось и при помощи пластики, и при помощи световых и декорационных эффектов, основанных на монтаже локальных цветов. Йосс предпринял во многом удавшуюся попытку создать новую форму хореографической драмы, пронизанной современными мотивами и основанной на новых урбанистических ритмах. Драматическая основа в его произведениях – это то, что связывает все элементы сюжета, характеристики, мотивации и движения. «Зелёный Стол» – это современная танцевальная драма, протест против войны.

https://www.youtube.com/watch?v=TRcmhRD7Ik&ab_channel=%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%8F%D0%9F%D0%B8%D0%BD%D1%87%D1%83%D0%BA – балет «Зелёный стол».

В 1933 году Йосс был вынужден бежать из Германии, когда нацисты попросили его уволить евреев из его труппы, а он отказался. Вместе со многими своими коллегами он укрылся в Голландии до переселения в Англию. После гастролей в Европе и Америке, Йосс и Лидер открыли школу в Дартингтон-Холл в Девоне. Йосс покинул Англию в 1949 году и вернулся в Эссен, где продолжил преподавать хореографию в течение 19 лет. Он вышел в отставку в 1968 году и умер спустя 11 лет в 1979 году от травм, полученных в автомобильной аварии.

Курт Йосс на протяжении всего своего творческого пути верил, что человек при помощи пластики и лексики танца может выразить значительно более глубокое содержание и больше поведать о себе и об окружающем мире, чем при помощи слов (эти идеи стали особенно популярны в 1960-е).

Творчество Йосса, крупнейшего представителя экспрессионизма в танце, оказало большое влияние на развитие мирового хореографического искусства. Среди его учеников знаменитые постмодернисты: М. Куллберг: П. Бауш, С. Линке, Р. Хофман.

В 2001 в Эссене основан Фонд Йосса и учреждена Международная премия за современную хореографию имени Йосса.

МЭРИ ВИГМАН (1886 – 1973)

<https://welovedance.ru/posts/view/meri-vigman> Мэри Вигман.

Большую роль в развитии экспрессивного танца сыграла *Мэри Вигман*, немецкая танцовщица, хореограф. Её называли «величайшей артисткой Германии». Училась у пионеров свободного танца – Далькроза, Лабана. Создала собственный стиль – экспрессивный танец, не похожий ни на балет, ни на неогреческий лиричный танец Дункан, ни на восточную экзотику, популярную среди танцоров начала XX века.

Ее детство прошло в Германии. Германия ее детства была процветающей капиталистической страной с консервативным,

патриархальным и в высокой степени милитаризованным обществом, с жестким разделением ролей между полами. Сферой деятельности женщин считались «Kinder, Kirche, Küche» (дети, церковь, кухня). Родители Мэри Вигман, преуспевающие владельцы магазинов колониальных товаров, дали ей имя, которое напоминало о дальнем родстве семейства с английской аристократией. Мэри хотела учиться медицине, но её родители боялись, что она станет «синим чулком». Вместо этого ей было разрешено изучать языки в Англии. Примириться с уготованной ролью жены и домохозяйки она не могла и разорвала две помолвки. Наконец она услышала о том, что швейцарский композитор и преподаватель музыки Эмиль Жак-Далькроз открывает недалеко от Дрездена в Хеллерау школу, где будет преподавать новый предмет – ритмическую гимнастику: нечто среднее между свободным танцем и подготовкой к игре на музыкальном инструменте. Выпускники получали диплом преподавателей музыки и ритмики.

Вигман впервые увидела выступление учеников Далькроза в Амстердаме, потом побывала на концерте других танцовщиц: знаменитых сестёр Визенталь из Вены. Лёгкость и «греческая» непосредственность их танца поразили её. Несмотря на то, что ей было уже 23 года – возраст, в котором редко начинали учиться танцам, – Вигман поступила в школу Далькроза в Хеллерау. Для этого ей пришлось порвать с семьей; примирение состоялось позднее. Вигман писала, что её всегда разрывали два непримиримых стремления – к «человеческому, женскому», с одной стороны, и к «одинокости и танцу», с другой. Слова эти были парафразой из Ницше, который противопоставил всему «человеческому, слишком человеческому» – миру обычных людей – своего Сверхчеловека, танцующего на заснеженных горных вершинах. Однако, в занятиях в школе Далькроза делался упор на ритмическую гимнастику, поэтому она не сильно подошла по духу Мэри. Вскоре Вигман переехала в Швейцарию, чтобы учиться в школе у Лабана, в которой она оставалась до 1919 года, работая в качестве помощника хореографа.

Мэри непрерывно придумывала новую хореографию, в которой основным являлось самовыражение танцора. Она назвала это «новым

немецким танцем», поскольку в нем, с одной стороны, были учтены существующие танцевальные наработки, а с другой стороны – ее танец полностью не придерживался классических жестких норм балета.

Вигман начала создавать свои танцы в уникальном месте – на горе Истины, Монте-Верита. Так называлось сообщество художников, философов, анархистов, теософов, вегетарианцев, нудистов, устроивших колонию в итальянской Швейцарии, на берегу озера Лаго-Маджоре. Туда в 1913 году приехал Рудольф Лабан, сын фельдмаршала из Австро-Венгрии, в то время изучавший архитектуру в Па-риже. И здесь он начал – подобно Заратустре, танцующему в «хорово-дах», – водить свои «движущиеся хоры». Это было похоже на пантомиму в исполнении группы людей. В этих «хорах» (где не было музыки и песен, только движение и жесты) участвовали и Вигман, и Сюзанн Перротте, и мно-гие другие будущие танцовщицы, создатели новых стилей – экспрессионизма и модерна. В теплом швейцарском климате они плясали на берегу Лаго-Маджоре, нагие или полуодетые, устраивали мессу солнцу и придумывали другие ритуалы для нового, освобожденного человечества. То, что предлагали колонисты на Монте-Верита, – учитывая, что в это самое время в Европе шла братоубийственная мировая война, в которой хри-стиане уничтожали христиан.

Из маленькой коммуны в Швейцарских Альпах вышел почти весь современный танец. *«Танец ведьмы»*, поставленный Вигман в 1914 году исследователи называют одним из первых опытов экспрессионистской хореографии. Это была небольшая миниатюра, отвергавшая классические формы, прежде всего танец на пуантах и парные этюды. Экспрессионистская хореография утверждала сольный танец, танец-исповедь, а впоследствии танец-пластическое выражение крика. В миниатюре Вигман основной мотив одиночества выражен с необычной для хореографии того времени экспрессией, движения танцовщицы ломаные и резкие (в противовес плавному классическому танцу), кисть будто сломана в запястье и образует с рукой прямой угол.

«Танец ведьмы» выражал совершенно новый подход к танцевальной эстетике. Вигман начинала танец в тишине, в маске, сидя на полу, при этом демонстрируя жуткую, искаженную красоту. Её нерегулярные, ударные движения и угловатые жесты были похожи на движения, производимые призраками и ведьмами из японских драм, что осознавалось самой танцовщицей как «ритмическое опьянение». Костюм для этой постановки представлял собой драп из шелковой парчи и маску, на которой изображено собственное лицо Вигман. По её словам, «эта маска была демоническим переводом её лица, а сама парча имела мистическую связь с персонажем в танце». Танец Вигман напоминал сеанс транса, где чувства и эмоции героини изображались куцыми, грубыми и странными жестами. В поисках новых средств выражения Вигман часто обращалась к мистике и интегрировала в свой танец драматизированные жесты, темное освещение, маски и костюмы. Её «Танец ведьмы» стал культовой работой и одним из символов *Ausdruckstanz*.

Вигман в первую очередь интересовал внутренний мир человека, пластическое выражение душевных движений индивидуума, одинокого, не приемлющего окружающий мир и не приемлемого этим миром; недаром первый персонаж в творчестве Вигман – ведьма, существо враждебное людям и обреченное.

Мэри Вигман представила свой первый моноспектакль в Берлине в 1919 году, в том же году зрители увидели еще 2 ее постановки. Однако, мир еще не был готов к подобной новизне – все спектакли были восприняты очень плохо, и Мэри сильно критиковали. Но Мэри Вигман не сдавалась и продолжала придерживаться своего нового стиля, и постепенно ей удалось завоевать сердца аудитории. К 1920 году Мэри Вигман стала лидером современного танца в Германии.

В 1920 году ею была открыта собственная школа танцев в Дрездене. Там она преподавала экспрессионистскую танцевальную форму своим ученикам и экспериментировала с хореографией. Ее учениками были: Ханья Хольм, Грет Палука и Харальд Крейцберг.

Проникновение экспрессионистских тенденций в балет выдвинуло ряд новых проблем, связанных с общей структурой и принципами композиции, организацией действия с участием групп танцовщиков различного состава, включая массовые танцы, ролью и местом кордебалета, соотношением танца с музыкой, оформлением, костюмом, светом и т.д., а также с пластикой и пантомимой. Эстетике классического балета, академической выучке и фиксированным хореографическим текстам поборники обновления противопоставляли импровизацию и свободу пластического решения как непосредственное выражение смены эмоциональных состояний, результат их перевода на язык танца.

Её хореография довольно часто была основана на игре восточных инструментов: колокольчиков, гонгов, барабанов Индии, Китая, Таиланда. Тем не менее, основным музыкальным сопровождением для наиболее известных танцев были ударные инструменты, которые придавали контраст тишине выступления. Мэри частенько использовала маски в своих выступлениях, под влиянием восточных мотивов.

Костюмы Вигман были простыми, среди них было несколько примитивных азиатских, сотканных из грубой ткани. Некоторые из танцев были лирическими, другие – касающиеся смерти, и игр с ней.

Мэри Вигман зачитывалась Ницше. Одну из своих композиций Вигман поставила на главу из поэмы Ницше «Так говорил Заратустра», которая называется «Песнь-пляска».

После прихода нацистов к власти в Германии практически все сторонники экспрессионизма в танцевальном искусстве были вынуждены эмигрировать, осев преимущественно в США. Лабану и Йоссу пришлось почти сразу покинуть Германию – идея поиска и выражения себя в танце не соответствовала новой идеологии. К тому же, нацисты требовали исключить из школ всех учеников еврейского происхождения. В отличие от своих коллег, Вигман подчинилась. Но ее школу все равно закрыли, так как власть не разделяла ее эстетических принципов.

После II мировой войны экспрессионистские тенденции проявляются и в работе американских балетных трупп, и в работах европейских

учеников К. Йосса, М. Вигман, в творчестве современных представителей театра танца, таких как П. Бауш, Р. Хоффман, С. Линке. В своей статье «Философия современного танца» (1933) она задавалась вопросом, возможен ли классический балет после мировой войны. Вигман считала, что танец должен обновиться – не только в смысле новых движений, шагов или па, но и в смысле серьезности вопросов, которые задают хореографы.

Для Вигман именно движение было первичной, экстатичной формой выражения. Это было её движущей силой. Также хореограф работал над восстановлением движений древних ритуалов, но уже в современном контексте. При этом использовались абстрактные, аутентичные формы движения вместо подражания повествовательному стилю исполнения.

Работы Вигман запоминаются своим трагическим, мрачным характером и описываются как интроспективные танцы, раскрывающие яркие, жизненные события. Чувства и эмоции исполнительница выражала с помощью грубых, странных и примитивных (первичных) жестов.

Таким образом немецкие хореографы и танцовщики (Р. Лабан, К. Йосс, М. Вигман) стояли у истоков формирования экспрессионистского танца, они оказали огромное влияние на современное танцевальное искусство.

<https://ballettristic.com/istorija-sovremennogo-tanca-evropa/>. –

Краткая история современного танца. Лабан. Вигман. Йосс.

АНГЛИЯ И НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОРОЛЕВСКИЙ БАЛЕТ

Англия – это как раз то место, где интерес к балету возник вследствие «Русских сезонов» и Анны Павловой. Собственно, последняя и открыла в Лондоне балетную школу, которая в итоге помогла вырастить немало талантов. Одним из них является, безусловно, Алисия Маркова. Более того, она – одна из величайших балерин 20 века, первая английская балерина, добившаяся мировой славы, прима балерина assoluta, «Дама» (особо заслуженных мужчин в Англии величают «Сэрами», а женщин – «Дамами»), соучредитель и первая исполнительница главных ролей в таких труппах, как «Королевский балет», «Английский национальный балет»,

«Американский театр». Маркова успела поработать с самим Дягилевым (последний и открыл ее миру) в труппе «Русский балет».

ДАМА НИНÉТТ ДЕ ВАЛУА́ (настоящее имя – Идрис Станнус), (1898 – 2001) артистка балета, хореограф и балетный педагог ирландского происхождения. Была среди *создателей и художественных руководителей (1931–1963) труппы «Сэдлерс-Уэллс балле» (с 1957 года Королевский балет Великобритании)*. Кавалер нескольких британских и зарубежных орденов, лауреат различных премий, почётный доктор музыки 4 университетов и колледжей.

Всю жизнь ее мучила страшная болезнь – полиомиелит, но болезнь не смогла помешать ни карьере танцовщицы, ни работе балетмейстера. Эта великолепная женщина была невероятно мила в молодости, красива в зрелости и потрясающе роскошна в старости – а прожила она 102 года.

«Оксфордская энциклопедия танца» называет Нинет де Валуа в числе самых значительных фигур хореографического искусства XX века. С ее именем связывают основание Королевского балета Англии.

Идрис Станнус родилась 6 июня 1898 года в ирландской деревне Балтибойсе. С детства она мечтала попасть на сцену. Когда ей было семь лет, семья переехала в Англию. В тринадцать девочка уже танцевала в театре. Следовало подумать о будущем – а есть ли будущее у ирландской танцовщицы в Лондоне? Мама (начитавшись, видимо, книжек) придумала дочке звучный французский псевдоним – Нинетт де Валуа. Французский акцент в имени в те времена очень приветствовался.

Девочка хотела стать балериной, но в стране не было профессиональной труппы – только заезжие гастрольные, да и они выступали в съёмных театрах, чередуясь с цирковыми артистами. Профессионального балета в Великобритании не было вовсе. Отдельные танцевальные номера вклинивались в программы мюзик-холлов; в 10-е годы XX века выступать в компании с карликами и фокусниками приходилось даже великой Анне Павловой.

Анна Павлова слыла богиней, недостижимым идолом, и как раз тогда работала в Лондоне. Павловский «Умиравший лебедь» стал английским

шлягером. Еще подростком в составе одной из бродячих трупп Нинетт де Валуа протанцевала этот номер «на каждом пирсе Англии». Она сразу получила прозвище «маленькая Павлова».

Несколько лет девушка исполняла танцы в операх, играла пантомимные роли, пока ее не заметил Дягилев. Он оценил мастерство, но пришел в ужас от псевдонима – сказал, что это «смесь французских королей с кремовыми пирожными». Он предложил артистке взять русский псевдоним – это имело смысл, если ей предстояло поступить в русскую труппу. Но упрямая ирландка отказалась наотрез. Так она и вошла в историю с королевским именем.

Она всерьез занялась своим хореографическим образованием, ездила брать уроки у знаменитого Энрико Чекетти.

Она танцевала в балетах Брониславы Нижинской, Михаила Фокина, Леонида Мясина. Ей был интересен танец-модерн, но она изучала классику – уже тогда у нее зрела мысль о создании английского балета, и она понимала, что уроки Чекетти и Николая Легата – это то, с чем придется иметь дело ближайшие лет двадцать, пока не подрастут поколения английских танцовщиков.

Однако, протанцевав у Дягилева два сезона, Нинетт де Валуа вынуждена была прервать карьеру: в 26 лет у нее обнаружили серьезные признаки полиомиелита. Как выяснилось, несколько приступов она перенесла на ногах, не переставая танцевать. В **1926** году она отказалась от танцев, но не стала делать из этого трагедии. В том же году открыла первую в Лондоне **Академию хореографического искусства**. Название этой небольшой студии – «Академия хореографического искусства» – многим показалось тогда несколько претенциозным. В школе преподавались пластика и ритмика, курс декоративной живописи и костюма. Нинет де Валуа с первых шагов придавала огромное значение классическому танцу как главному выразительному средству танцующего актера.

Ей все удавалось – то ли в силу везения, то ли в силу огромного организаторского таланта.

В 1931 году в театре «Седлерс Веллс» Нинетт де Валуа организовала первую профессиональную балетную труппу Англии «**Вик-Уэллс балле**», безошибочно определив в хореографы авангардистку Мари Рамбер и традиционалиста Фредерика Аштона.

В труппе Нинетт де Валуа выросли все балетные кумиры Великобритании – Алисия Маркова, Марго Фонтейн, Роберт Хелманн. В годы Второй мировой войны эта труппа стала передвижной и давала концерты в армии. Нинетт де Валуа, возглавлявшая ее, вместе со своими артистами, среди которых было несколько учениц Матильды Кшесинской, в последние месяцы войны оказалась в Париже и первым делом посетила балетную студию прима-балерины императорского театра.

Нинетт де Валуа принципиально не приглашала в труппу иностранцев даже после Второй мировой войны, когда совсем не было танцовщиков. Она считала, что иначе у национального балета не будет стимула развиваться. Она разъезжала по всей Англии, отыскивая талантливых детей, так как понимала, что только их усилиями сможет поддерживать английский стиль и дух в созданных ею коллективах.

После войны труппа переехала в оперный театр Ковент-Гарден, а в 1956-м труппа получила государственный статус и стала именоваться Королевским балетом Великобритании. Незадолго до этого королева Великобритании посвятила Нинетт де Валуа в рыцари (точнее – дала высокое звание Дамы), а Франция сделала балерину кавалером ордена Почетного легиона. Она удостоилась степеней почетного доктора литературы Оксфорда и почетного доктора музыки Лондонского университета. Она не поленилась встать за профессорскую кафедру Лондонского университета. Написала две книги: «Приглашение в балет» и «Потанцуй со мной». Однако в балетном мире ее продолжали называть просто Мадам, и у самых опытных артистов напрягались спины и начинали дрожать колени, когда эта крошечная женщина входила в репетиционный зал. Отладив систему обучения и поставив Королевский балет Великобритании вровень с признанными балетными лидерами мира,

Нинетт де Валуа оставила сначала труппу (в 1963-м), а потом и школу (в 1971-м).

В 90 лет она начала писать стихи. А накануне своего столетия сделала неожиданное признание: «Лучше бы я была писательницей, чем танцовщицей. Я получаю больше наслаждения от своей поэзии, чем когда-то получала от хореографии».

Дама Нинетт де Валуа скончалась 8 марта 2001 года.

Де Валуа хорошо владела классическим танцем. В ее исполнительской манере были главными два качества – благородная манера и чистота исполнения.

В стремлении создать самобытный английский балет де Валуа была не одинока.

Одновременно с ней начала свою деятельность **МАРИ РАМБЕР (1888 – 1982)**.

Она появляется на свет в еврейской семье, при рождении получает имя Сивия Рамберг. В родной Варшаве берет первые уроки балета, но выступает исключительно для узкого круга. Ситуация меняется, когда в столичной филармонии она видит танец Айседоры Дункан. Выступление лишает ее сна, Рамберг находится под огромным впечатлением от известной американки. Юная Сивия даже и не мечтает о том, чтобы их пути пересеклись. Но судьба приятно ее удивит!

В 1905 году она едет в Париж изучать медицину. На самом деле ее отправляют туда родители, опасаясь, что увлечение дочери подпольной деятельностью навлечет на нее неприятности (Сивия принимала участие в демонстрациях, распространяла нелегальные издания). Однако город любви толкает ее в объятия совсем иной профессии: на одном из приемов она знакомится с братом Айседоры Дункан, Раймондом, и окончательно связывает свою жизнь с танцем. Во Франции перестает она быть Сивией (для французов это имя непроницаемо), а называет себя сначала Мириам, а позже Мари. Для друзей Мим. Меняет и фамилию, переделав ее на французский лад: «Рамбер».

Занимается акробатикой и учится ритмике в школе известного швейцарского композитора и педагога Эмиля Жака-Далькроза, который назначает ее своей ассистенткой. Позже поддерживает также Вацлава Нижинского во время постановки легендарной «Весны священной», балета Игоря Стравинского, премьеры которого в исполнении «Русского балета Дягилева» состоялась в 1913 году в «Театре Елисейских Полей». Мари восхищается Нижинским — как артистом и как мужчиной. В воспоминаниях пишет о «невероятном отражении его глубины», которого он достигает в своей хореографии.

В Париже труппу ждет потрясение: возмущенная публика освистывает спектакль. Дикая, динамичная, «угловатая» хореография «Весны священной» повергает в изумление публику с изысканным вкусом. Рамбер же представляется шанс вписать свое имя на одну из важнейших страниц в истории танца.

«Весна священная» – постановка настолько революционная, что даже танцовщики сомневаются, не допустил ли Стравинский... ошибку в нотах. Рамбер, которую труппа обожает, объясняет растерянными артистам секреты хореографии, в то время считающейся «странной» и «арифметической». Можно сказать, полька стала акушеркой при рождении нового вида искусства: современного танца.

Начинается Первая мировая война, Мари уезжает в Лондон. Дает частные уроки танца детям британской элиты, одна из ее подопечных — дочь Уинстона Черчилля. В 1920 году открывает в столице Англии свою первую школу, в которой последовательно соединяет балет с современным танцем. Невероятно, но старейшая танцевальная школа Великобритании до сих пор существует и носит ее имя. Рамбер выпускает самых известных британских танцоров. В 1926 году с короткой формой «Трагедия в мире моды» дебютирует ученик Мари, Фредерик Аштон, выдающийся хореограф, одна из важнейших фигур в истории балета. Кристофер Брюс, Энтони Тюдор, Норман Моррис... Список знаменитых выпускников «Rambert Dance Company» впечатляет.

Австралия, Новая Зеландия, Китай и Соединенные Штаты составляют маршрут мирового турне Рамбер, в которое она отправляется в 40-е годы. Потом происходит революция: Мари отказывается от балетной труппы и делает ставку на солистов с современными вкусом и техникой.

«Quicksilver» – так называется автобиография Рамбер, которую та издает в 1972 году. «Живым серебром» юную Сивию звали в родительском доме — девочка была очень подвижной и энергичной. Может быть поэтому она находит себя в танце. О детском нежном прозвище напоминает также название театра, который Рамбер открывает вместе с мужем, драматургом Эшли Дюксом: здание в Ноттинг-Хилл называют «Mercury Theater» (живое серебро, ртуть – иначе «меркурий»).

Королева Елизавета II дважды награждает ее Орденом Британской империи за выдающийся вклад в культуру. Рамбер получает почетный титул «Дамы-Командора». Доживает до 94 лет, умирает в Лондоне. Польша остается одной из самых значительных фигур в современной хореографии, ее имя встречается едва ли не в каждом британском энциклопедическом словаре танца.

Интересен тот факт, что между экспериментальными театрами Мари Рамбер и Нинет де Валуа не было нездоровой конкуренции.

Ансамбль, воспитанный Рамбер, наряду с труппой де Валуа, сыграл особенно большую роль в деятельности Общества Камарго. Мысль о создании общества балета высказывалась еще в 1915 году. Попытки создать общество, преследующее цель развития отечественного балета, были предприняты осенью 1929 года. Его организаторами стали Филипп Ричардсон, редактор журнала «Дансинг таймс», крупнейший музыкальный критик Эдвин Эванс, критик и историк балета Арнольд Хаскелл. Видные артисты балета, музыканты и художники были приглашены устроителями на ряд встреч, в результате которых был избран генеральный совет Общества, названного по имени выдающейся французской танцовщицы XVIII века Мари Камарго. Цели Общества Камарго были выражены в краткой программе:

- создание английского национального балета;
- поощрение отечественных балетмейстеров;
- предоставление отечественным артистам возможности выступать на английской сцене.

Не имея своей труппы, Общество Камарго обратилось к помощи Нинет де Валуа и Мари Рамбер. Их артисты стали принимать участие во всех балетах, поставленных в Обществе. Спектакли, организованные Обществом Камарго, проходили в хороших театральных помещениях западного Лондона, аренда которых была недоступна для отдельных английских балерин и постановщиков. Первые значительные постановки, такие как «Иов» (бал-р Валуа) и «Фасад» (бал-р Аштон), верно ориентировали зарождающийся английский балет на связь с отечественными композиторами, с тематикой и стилем классических английских художников. Эти спектакли определили направления, которые стали типичными для английского балетного искусства того времени:

- сюжеты для балетов носили оттенок либо философского размышления, либо психологического анализа;
- спектакли продолжали традиции английской карикатуры и бурлеска, носили черты пародийные и сатирические.

Общество консолидировало артистические силы и способствовало самоопределению двух выдающихся английских балетмейстеров – Нинет де Валуа и Фредерика Аштона. Оно помогло первой постоянной балетной труппе под руководством де Валуа создать репертуар, с которого началась самостоятельная творческая жизнь английского балета.

К осени 1932 года Общество Камарго сочло свою миссию выполненной и закрылось. Пришло время для организации постоянной балетной труппы на новых началах. Для того чтобы создать национальный балетный театр, необходимо не только помещение и оркестр. Нужна школа, которая готовила бы кадры для труппы. 12 января 1931 года открылась новая школа, цель которой – «постоянно поддерживать в лондонском театре английскую балетную труппу». Нинет де Валуа была и

прима-балерина, и директор, и балетмейстер. Для участия в спектаклях на первых порах приглашались танцовщики со стороны. Там же, где требовалось большее число участников, занимали старших учеников школы. Наиболее способные из них, проучившись три года, переходили в кордебалет, где, получая небольшой оклад, продолжали занятия в течение четырех лет. Таким образом, из семи лет обучения – четыре года молодые артисты проводили непосредственно в театре. Все свободное от спектаклей время посвящалось занятиям и репетициям. Руководство балета «Вик-Уэллс» с самого начала включило в школьную программу и русскую, и итальянскую системы классического танца. Сама де Валуа преподавала танец, в котором сочетались элементы и русской, и итальянской школ. Выступления профессиональных, хорошо обученных артистов балета на сценах «Олд Вик» и «Сэдлерс Уэллс» значительно повысили художественный уровень спектаклей, избавив от необходимости набирать неподготовленных статистов со стороны. Их заменили ученики школы. Теперь в операх стали ставиться значительно более сложные балетные сцены. Так, например, в «Фаусте» была восстановлена «Вальпургиева ночь». Партнером де Валуа в этом балете был Ф. Аштон, тогда еще молодой танцовщик. Период работы Аштона с Фонтейн был вершиной английского классического балета.

Первое время вновь образованная балетная труппа называлась «Вик-Уэллс». Под этим названием труппа была известна до 1942 года, после чего она стала называться «Балет Сэдлерс Уэллс».

День премьеры 5 мая 1931 года на сцене «Олд Вик» можно считать днем рождения национального английского балета. В программу исторического вечера входили балеты де Валуа – «Безделушки» В.А. Моцарта, «Танец священный и танец верховный» К. Дебюсси. Особо выделился балет «Галка и голуби» на музыку канадского композитора Хью Брэдфорда. Музыка Брэдфорда была в значительной степени иллюстративна и не содействовала успеху балета. Де Валуа сама исполняла роль Галки, еще только нащупывала свою излюбленную пародийно-сатирическую тему. Сюжет балета она заимствовала из басни Эзопа.

Балетмейстерская работа де Валуа заложила основные эстетические принципы английского балетного театра. В этом аспекте очень интересно отношение де Валуа к музыке. Тонкая музыкальность, ощущение стиля всегда были ее отличительными чертами. Она все шире использовала в своих балетах английскую музыку, привлекала к постановкам английских композиторов. В начале 1929 года де Валуа поставила небольшой балет «Пикник» на музыку Ральфа Воан Уильямса. В своей «Детской сюите» на сюжеты народных прибауток она использовала музыку одного из крупнейших английских композиторов Эдуарда Эльгара. Для «Вик-Уэллс» сочиняли балеты английские композиторы У. Уолтон, Г. Гордон, А. Блисс, Дж. Бернерс, К. Ламберт.

Руководство всей музыкальной жизнью труппы было поручено Константу Ламберту. Тонкий музыкант, первоклассный дирижер, он прекрасно понимал специфику балета. Без его участия первая постоянная балетная труппа Англии вряд ли достигла бы высокого художественного уровня. Ламберт стремился к тому, чтобы музыка, отвечая требованиям хореографии, представляла художественную ценность сама по себе.

В репертуарной линии балета «Вик-Уэллс» ясно определились две основные тенденции. Де Валуа стремилась, с одной стороны, воплотить национальные темы и образы, с другой – непрерывно обогащать репертуар лучшими произведениями мировой хореографической классики.

В 1934 году репертуар балета «Вик-Уэллс» уже включал «Сильфиды», «Карнавал» Р. Шумана, «Коппелию» Л. Делиба, «Жизель» А. Адана, «Щелкунчика» П. Чайковского и несколько сокращенную постановку «Лебединого озера». Шедевры русской классики – «Лебединое озеро» и «Щелкунчик» – театру удалось воссоздать благодаря записям этих спектаклей по нотно-линейной системе В.И. Степанова. Возобновлял их на сцене Сэдлерс Уэллс бывший режиссер Мариинского театра Н.Г. Сергеев.

Нинет де Валуа продолжала пополнять и отечественный репертуар своей труппы. После «Иова», принесшего успех молодому балету «Вик-Уэллс», ее не оставляла мысль о создании произведения, характерного для английского искусства. Снова она обратилась к сокровищнице

национальной живописи. В балете «Карьера мота» (1935) Гавин Гордон, балетмейстер де Валуа, и художник Рек Уистлер использовали сюжеты серии нравоучительных картин английского художника-реалиста Уильяма Хогарта.

«Карьера мота» – известное и популярное живописное произведение XVIII века. В балете шесть картин, в серии гравюр – восемь. Первые две картины Хогарта объединены в одну сцену, а сюжет свадьбы Мота, составляющий содержание одной из гравюр, вообще не был использован в балете. Гордон создал музыку, по духу соответствующую драматургии сценария и стилю живописи Хогарта. «Карьера мота» – первый балет на сцене «Сэдлерс Уэллс», поставленный на основе действенного танца; пантомима здесь сливалась с танцем, сюжет был понятен без пояснений в программе. Сочиненный в несколько экспрессионистской манере, балет носил гротесковый характер. И здесь в творчестве де Валуа сказалось влияние танца модерн и формалистических течений, господствовавших в западноевропейском театре. Экспрессионизм хореографии обуславливался и характером музыки, в которой композитор отдал немалую дань модернизму.

В 1937 году де Валуа поставила одноактный балет «Шах и мат». Музыка и сценарий принадлежали композитору и дирижеру Артуру Блисссу. Валуа тщательно изучала музыку Блиссса, особенно ее ритмический рисунок. В этом сказались влияние центральной европейской школы танца модерн, увлечение ритмопластическими элементами. В основе сюжета балета «Шах и мат» лежала наивная символика: человек уподоблялся фигуре на шахматной доске, а его судьба – случайностям шахматной игры, не зависящей от воли фигур. Действие происходило на сцене, которая была расчерчена квадратами, как шахматная доска. Перед зрителем разворачивалась картина борьбы Любви и Смерти. Колоритная музыка Блиссса, начиная с увертюры, была пронизана трагизмом, предчувствием неизбежной гибели. В финале побеждала Смерть.

Балет «Шах и мат» занял прочное место в репертуаре «Сэдлерс Уэллс». Здесь де Валуа шире, чем в других своих постановках,

пользовалась стилизованным классическим танцем, хотя и сохранила приверженность к ритмопластическим элементам. Борясь за утверждение классического репертуара, де Валуа в собственной балетмейстерской практике так и не смогла отказаться от прочно укрепившихся в ее творческом сознании влияний танца модерн.

Постановка «Лебединого озера» приобщила молодых артистов английского балета к классическому танцу. В кордебалете первого акта обратила на себя внимание юная **Марго Фонтейн**, юная способная танцовщица, которая получила хореографическое образование у русских педагогов.

ДАМА МАРГО ФОНТЕЙН (1919 – 1991)

Фонтейн (настоящая фамилия Хукэм) прошла путь от артистки кордебалета до ведущей танцовщицы английского балета, став одной из лучших балерин мира. Ей было сорок два года, и она решила уйти со сцены в блеске славы. Но ей предложили поработать с молодым партнером – и она осталась. Так родился один из легендарных дуэтов мирового балета: Фонтейн – Нуриев.

Марго Фонтейн (Пегги Хукэм) родилась 18 мая 1919 года в семье британского инженера и большую часть детства провела в переездах между Лондоном и Шанхаем, где работал ее отец. Талант ребенка заметила мать Хильда, наполовину ирландка, наполовину бразилианка. Это она, увидев волшебную, недетскую грацию девочки, в четыре года отдала ее в балетный класс. Впоследствии у начинающей танцовщицы была возможность брать уроки у Ольги Преображенской и Матильды Кшесинской. В возрасте 15 лет она поступила в лондонскую школу русской танцовщицы Серафимы Астафьевой.

Когда Нинетт де Валуа, подыскивающая новых балерин для детской труппы, посетила школу «Вик-Уэлс», она разглядела среди девочек-подростков одну, показавшуюся ей особенно одаренной. Нинетт де Валуа взяла ее в свой коллектив.

Уже через год она превратилась в блистательную Марго Фонтейн, получив свою первую главную роль в обход других, уже признанных звезд. В

семнадцать лет она заменила прима-балерину Алисию Маркову и танцевала свою первую Жизель. В 1939 году началось сотрудничество с хореографом Фредериком Аштоном. Он поставил для Фонтейн балеты «Дафнис и Хлоя», «Сильвия» и «Ундина».

Нинетт де Валуа связывала с юной танцовщицей немало надежд. И действительно – ее танец был безупречен, техника отточена до совершенства, очень скоро Фонтейн покорила балетоманов Англии, а к тридцати годам, после выступления в Нью-Йорке, к ее ногам пала и Америка. Для американцев она олицетворяла отличающуюся высоким вкусом британскую школу с ее изначальной музыкальностью, совершенной линией и сдержанностью.

Марго Фонтейн вышла замуж в 36 лет, в 1955 году. Ее мужем стал сын высокопоставленного панамского политика Роберто Ариас. Брак был длительный, но не слишком удачный. Марго до конца своей жизни (25 лет) ухаживала за парализованным мужем.

В 1961 году, когда карьера сорокадвухлетней Фонтейн как примы-балерины Королевского театра уже клонилась к закату. Нинетт де Валуа уговорила Марго взять в партнеры молодого артиста Рудольфа Нуриева, бежавшего из России на Запад.

Фонтейн увидев выступление Нуриева, поняла – лучшего танцовщика она в жизни не видела. Но танцовщица боялась, что разница в возрасте будет слишком заметна. Для того чтобы танцевать с ним, – сказала Фонтейн, – мне нужно в него влюбиться. Похоже, это случилось. Нуриев был на 19 лет моложе Фонтейн, но их дуэт сразу стал легендой.

Триумфами стали выступления этой пары в постановках Аштона «Маргарита и Арман» (1963), Кеннета Макмиллана «Ромео и Джульетта» (1965) и Ролана Пети «Пеллеас и Мелисанда» (1969).

Фонтейн и Нуриев были идеальной балетной парой. Их партнерство, может быть, являлось самым удачным за всю историю балета. Нуриев обладал невероятной способностью вдохновлять на подвиги. В нем было столько энергии, что ее хватало не только для него самого, но и для окружающих. Он танцевал на грани невозможного и подталкивал к тому

же Марго. Когда она падала от усталости и говорила: «Я больше не могу», он говорил ей в ответ: «Можете! Я знаю, что можете!» И она вставала и делала невозможное.

У танцовщицы было только два выхода – делать так, как он говорит, или оставить балет. Она не могла оставить балет, а потому ей пришлось соответствовать молодому партнеру, постоянно, день за днем совершать подвиг, делать невозможное.

С 1954 года Фонтейн стала президентом Королевской академии танца. В 1956 году она была удостоена ордена Британской империи.

Фонтейн ушла со сцены в конце семидесятых. Какое-то время она еще участвовала в особенно выгодных ангажементах вместе с Нуриевым.

После сорока пяти лет служения английскому балету она не имела пенсии, а накопленные за выступления сбережения давно иссякли, потраченные на врачей мужа. Фонтейн никогда не узнала, что Нуриев оплачивал многие ее больничные счета, потому что ее собственных средств совсем не осталось.

Марго Фонтейн скончалась в Панаме 21 февраля 1991 года от рака. Муж Роберто умер за два года до нее, Нуриев – через два года после нее. В завещании Марго просила похоронить ее не в Вестминстерском аббатстве – как гордость Англии, – а на кладбище города Панама, в ногах у мужа. Ее памятник – самый маленький на этом кладбище.

СЭР ФРЕДЕРИК АШТОН (1904 – 1988)

В труппе Мари Рамбер, Фредерик Аштон начал свою карьеру танцовщика и тогда же стал ставить балеты, отмеченные самостоятельностью хореографического мышления.

Сын британского дипломата Уильяма Мелландейна родился 17 сентября 1906 года в эквадорском городе Гуаякиль. В тринадцать лет, после концерта Павловой, он принял решение – как сам писал позднее, «был отравлен ее ядом и с того вечера хотел танцевать, как она».

Всё же к девятнадцати годам он получил экономическое образование и работал в лондонском Сити.

В это время Лондон был помешан на дягилевском «Русском балете» и буквально кишел танцевальными студиями. Молодой клерк стал ходить на занятия к Леониду Мясину, одному из лучших хореографов Сергея Дягилева. Талантливого новичка его педагоги-дягилевцы передавали из рук в руки: от Мясина он попал к Мари Рамбер, от нее – к Брониславе Нижинской. К тому времени юноша, как это было модно, сменил имя и стал Фредериком Аштоном.

Классическим танцовщиком Аштон стать уже не смог, слишком поздно встал к балетному станку, но завороченность классической школой императорского балета, верность ее канонам стала фирменным знаком его будущих постановок. Он успел в двадцатые годы потанцевать в труппе Иды Рубинштейн и «Балле Рамбер», и решил, что этих опытов ему должно хватить на все балетмейстерское будущее.

Ставить он начал, не проучившись балету и трех лет, благо самодеятельные студии то и дело выступали с концертами. Мари Рамбер всячески поощряла его пробы сил в хореографии. Англичан-балетоманов обуревало честолюбие, образовалось целое общество с добровольными, но немалыми взносами на «создание отечественного балета и поощрение национальных кадров».

Наиболее известные первые постановки Аштона – «Трагедия моды» (1926) и «Сюита каприоль» (1930). В 1931 году он поставил пародийный балет «Фасад», до сих пор входящий в репертуар многих трупп. В 1930–1933 годы он ставил спектакли в Клубе балета и Обществе Камарго. А в середине 30-х самый одаренный из молодых англичан-хореографов, культивировавший «правильную» классику, стал постоянным балетмейстером в театре Ковент-Гарден главной труппой страны – Королевским балетом Великобритании у Нинет де Валуа.

Там Аштон зарекомендовал себя как яркий исполнитель мимических и характерных ролей.

Фредерик Аштон знал толк в английском юморе, но при этом был сентиментален, обожал танцевальные шаржи и балетные истории. Маленькие сценические площадки 30-х годов сделали его виртуозом

партерных поддержек и мастером режиссерских нюансов. В историю он вошел основоположником английского психологического балета. Его лучшие спектакли – «Золушка» (1948), «Дафнис и Хлоя» (1951), «Сильвия» (1952), романтический балет «Ундина» (1958) и комический балет «Тщетная предосторожность» (1960), «Сон» на сюжет «Сна в летнюю ночь» Шекспира (1964).

В 1963 году Аштон, взяв за основу сюжет оперы «Травиата», поставил балет «Маргарита и Арман» специально для образовавшейся незадолго до того пары Марго Фонтейн – Рудольф Нуриев.

В 1976 году хореографом даже был создан балет «Месяц в деревне» по мотивам пьесы Тургенева.

В итоге оказалось, что настоящий английский балет – это прежде всего актерский балет. Англичане до сих пор не любят танцев ради танцев и не терпят грубого лицедейства. Настоящий английский балет сентиментален. Даже бессюжетный, даже фантастический, он непременно должен рассказывать человеческую историю – во всех нюансах и подробностях. И чем достовернее и интереснее расскажет ее хореограф, чем убедительнее и тоньше разыграют ее артисты, тем выше ценится спектакль. «Ундина» – последний из четырех многоактных балетов Фредерика Аштона и воплощение английского стиля.

В 1962 году Фредерик Аштон получил рыцарский титул.

Стиль Аштона, основой которой стал метод обучения, предложенный Энрико Чекетти, определил особенности английской балетной школы. С танцевальным языком англичанин экспериментировать не любил, сохраняя особое почтение к балетной классике девятнадцатого века. Но вторжение русских виртуозов на английскую сцену его раздражало. Назло «бравурным русским» он оснащал избыточными сложностями некоторые вариации. Со времен Анны Павловой «русские» были для Фредерика Аштона сущим наваждением. После войны именно он настоял на вселении труппы Нинет де Валуа в Ковент-Гарден: «Если сейчас не занять театр, в него снова придут русские, и английский балет опять останется на обочине».

Стараниями сэра Фредерика на обочине английский балет не остался: семь лет (1963–1970) он правил Королевским балетом, сетуя на административные тяготы, но явно упиваясь своей ролью. Говорят, что в эти годы труппа имела лучший за все времена кордебалет. По словам знатоков, «без де Валуа Королевского балета не было бы, а без Аштона он не достиг бы таких вершин славы и успеха».

Балетный рыцарь умер в 1988 году так, как мечтают рыцари, – после танца с королевой. Рассказывают, что, получив приглашение на день рождения королевы-матери, 84-летний Аштон предрек: «Если мне придется танцевать с королевой Елизаветой, я умру». Он действительно исполнил шуточный танец с королевой.

Через две недели, 18 октября, сэр Фредерик скончался во сне.

Творчество Фредерика Аштона в XX веке сохранило академические традиции, завещанные Мариусом Петипа.

Мари Рамбер дала возможность Фредерику Аштону поставить свой первый балет: «Трагедия моды», показанный силами её «клуба Рамбер» 15 июня 1926 года. Это постановка не только стала первым полноценным спектаклем её труппы и дебютом Аштона в качестве балетмейстера, но и считается первым английским национальным балетным спектаклем. Его характеризуют как «поворотный момент в истории балета», поскольку он положил начало карьере как Эштона, так и балета Рамбер.

В 1931 году он поставил для общества Камарго пародийный балет «Фасад», который сохранился в репертуаре многих трупп.

В 1935 году он перешел в труппу «Сэндлерс Уэллс» как балетмейстер и вскоре стал ее художественным руководителем. 35 лет он работал в этой труппе, где поставил свои самые знаменитые балеты и упрочил славу коллектива как одного из лучших мировых центров классического балета.

В 1939 году балетмейстер впервые в своей карьере создал балет для зарубежной компании Русский балет Монте-Карло – «Каникулы дьявола» («Devil's Holiday»). Аштон также создавал хореографию для кино, драматических спектаклей и оперных постановок. В 1930-е годы он ставил

в основном развлекательные балеты, во время Второй мировой войны его произведения стали более мрачными.

В 1946 году, после перехода труппы в театр Ковент-Гарден, Аштон создал свои «Симфонические вариации» на музыку Франка. Эта постановка стала образцом классики английского балетного театра. Через два года была поставлена «Золушка» – первый многоактный балет английского королевского балета. Сам Аштон не без успеха исполнял в нем роль одной из уродливых сестер главной героини. Это был английский романтический балет, в котором удачно сочетались лирические сцены в духе классического танца и пантомима.

Ярким выразителем стиля хореографа стала Марго Фонтейн. Именно она танцевала все ведущие партии в балетах Аштона, именно в ее творчестве кристаллизовались все отличительные черты стиля балетмейстера. Он был поклонник чистоты академического стиля, утвержденного в балетном театре Мариусом Петипа, но вместе с тем его собственное движение обладало чувственной пластикой, особыми колеблющимися движениями рук и поворотами головы под особым углом. Аштон всегда говорил о том, что его исполнитель должен обладать определенной внутренней свободой и, как следствие, выражением собственной индивидуальности в танце. И далеко не всегда танец, им сочиненный, был технически сложным, простота и спокойствие создавали куда более яркое впечатление. Аштон отдал дань и бессюжетному танцу, делая акцент на чистом движении. Многие его балеты лишены программы и передают либо настроение, переданное музыкой, либо собственные субъективные впечатления. Зрители и критики ценят его исключительную способность сочинять танцы, требующие блестящей техники и ювелирной отточенности деталей.

Аштон остался верен классическому танцу и считается лучшим английским балетмейстером в этой сфере. Но классический танец интересовал его больше сам по себе, а не как средство раскрытия идейной сущности балета. В «Поцелуе Феи» (1935, музыка И. Стравинского, сюжет из «Снежной королевы» Х. Андерсена) Аштон широко прибегал к

стилизованным классическим танцам. Наиболее удались балетмейстеру танцы Феи, в которых он удачно использовал холодный «академизм»

При активной работе Фредерика Аштона в Лондоне появились балеты П.И. Чайковского «Спящая красавица» и «Лебединое озеро».

Наиболее известна постановка комедийного балета «Тщетная предосторожность» Герольда Ланчбери, поставленная в 1960 году, и романтическая «Ундина» 1958 года – спектакль, специально поставленный для Марго Фонтейн. Критики отмечали «серебристый язык» ее танца, создавший романтический образ ее героини. Аштон много работал с молодым поколением.

В 1963 – 1970 годах Ф. Аштон был главным балетмейстером и художественным руководителем Лондонского королевского балета. Это золотой век в истории британского балета. Не только солисты труппы обладали высокой техникой и актерским мастерством, но и кордебалет театра был одним из самых техничных и совершенных среди балетных трупп мирового качества. Аштона считают отцом основателем «английского стиля» в балетном искусстве. И явление это всецело принадлежит XX веку.

СЭР РОБЕРТ МЮРРЕЙ ХЕЛПМАНН (1909 – 1986)

Австралийский балетный танцор, хореограф, актер и режиссер за время своей карьеры появлялся в балете, театре и кино.

Роберт Хелпманн родился в Маунт-Гамбире (Австралия).

Хелпманн впервые появился на сцене в 1923 году в качестве танцора в музыкальной комедии, а затем, после того, как он увидел на сцене выступление Анны Павловой, 14-летний мальчик немедленно вступил в ее труппу и отправился с Павловой в турне по Австралии и Новой Зеландии. После этого Хелпманн танцевал в Австралии еще в течение нескольких лет и выступал в качестве актера.

Хелпманн покинул Австралию в 1932 году переехав в Великобританию. Нинет де Валуа приняла его в труппу Королевского балета. Хелпманн стал ведущим танцором труппы, партнёром сначала Алисии Марковой, а затем Марго Фонтейн. Когда Фредерик Аштон,

главный балетмейстер, был призван на военную службу во время Второй мировой войны, Хелпман занял его должность, оставаясь также основным танцором. Хелпманн создал для труппы военного времени балеты «Комус» (1942), «Птицы» (1942), «Чудо в Горбале» (1944) и версию «Гамлета».

С самого начала своей карьеры Хелпман был не только танцором, но и актёром. Помимо романтических главных ролей, Хелпманн прославился своим даром к комедии.

В 1947 году Хелпманн работал над фильмом «Красные башмаки», в котором он и Леонид Мясин поставили хореографию и снялись в нём.

В мае 1955 года Хелпманн вернулся в Австралию. В 1965 году Хелпманн был назначен соруководителем Австралийского балета.

1974 год был также годом последнего балета, созданного Хелпманном. Бессюжетный «Перисинфён» на музыку Первой симфонии Сибелиуса.

Австралийский биографический словарь (ADB) описывает Хелпманна как «совершенного человека театра», но добавляет, что, по мнению некоторых людей, он работал во многих областях, чтобы добиться превосходства в любой из них.

В то время как некоторые критики сомневаются, будет ли он соответствовать сегодняшним жестким стандартам для великих классических танцоров, сэр Роберт был танцором, который мог играть, и актером, который мог танцевать. Его личность и талант сыграли жизненно важную роль в создании молодого британского балета.

В 2001 году была учреждена премия за выдающиеся артистические достижения и выдающиеся достижения в области живого исполнительского искусства Австралии. В его честь назван театр сэра Роберта Хелпманна на его родине в Маунт-Гамбье.

ЭНРИКО ЧЕККЕТТИ (1850 – 1928)

Среди учеников Чекетти – Анна Павлова, Тамара Карсавина, Матильда Кшесинская, Ольга Преображенская, Любовь Егорова, Юлия Седова, Лидия Кякшт, Вацлав Нижинский, Бронислава Нижинская, Леонид

Мясин, Нинетт де Валуа, Мари Рамбер, Аурел Миллош, Ференц Надаши (Ferenc Nadasi), Чиа Форнароли (Cia Fornaroli) и другие.

Чекетти-педагогу удалось выработать чёткую систему подготовки танцовщиков, учитывающую их индивидуальные особенности. Английский балетный критик Сирил Бомонт, заинтересовавшись его методом, совместно с танцовщиком Станиславом Идзиковским написал «Учебник классического театрального танца». Книга была издана в Лондоне в 1922 году, тогда же для пропагандирования педагогического метода Чекетти было создано общество его имени.

Метод обучения итальянского балетмейстера Энрико Чекетти имел жизненно важное значение для развития классического балета в Соединенном Королевстве и внес большой вклад в современные британские методы обучения. Энрико Чекетти и его жена открыли балетную школу в Лондоне в 1918 году, и среди его учеников были некоторые из самых влиятельных имен в британском балете, многие из которых также оказали влияние на балет во всем мире.

Дама Мари Рамбер была ученицей и коллегой Чекетти. Она по его методам создала первую балетную труппу в Великобритании, которая сохранилась и сегодня и известна как Rambert Dance Company, специализирующаяся на современном танце.

Дама Нинетт де Валуа была коллегой Чекетти. Она основала Королевский балет в Лондоне, и многие из первых танцоров труппы были учениками Чекетти.

Филлис Беделлс – одна из учениц Чекетти, также сыграла важную роль в преподавании балета в Британии, известна как член-основатель Королевской академии танца.

Сегодня Императорское общество учителей танцев продвигает метод Чекетти как серию экзаменов по танцам на основе учебной программы, которые проводятся учителями по всему миру как в подготовительных, так и в профессиональных учебных заведениях.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО США ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

Танец модерн – одно из направлений современной зарубежной хореографии, зародившееся в кон. XIX – нач. XX веков в США и Германии. Термин «Танец модерн» появился в США для обозначения сценической хореографии, отвергающей традиционные балетные формы. Войдя в употребление, вытеснил другие термины (свободный танец, дунканизм, танец босоножек, ритмопластический танец, выразительный, экспрессионистский, абсолютный, новый художественный), возникавшие в процессе развития этого направления.

Основные её принципы: отказ от канонов, воплощение новых тем и сюжетов оригинальными танцевально-пластическими средствами.

Американские мастера танца модерн находили в фольклоре. Связь с фольклором народов, населяющих США (особенно негритянским и индейским), определила основные стилистические отличия его лексики. В основном они проявляются в движениях корпуса: наклоны и перегибы, подвижность плеч, разного рода пульсации торса, выталкивающие и вращательные движения бёдер.

Американский танец модерн стал этапом в становлении американского хореографического театра. Все американские хореографы танца модерн считали себя последователями Дункан, однако никто из них непосредственного контакта с танцовщицей не имел, так как деятельность Дункан в основном протекала в Европе. Общим для американцев и европейцев – создателей танца модерн – было то, что в искусство приходили люди с уже сложившимся мировоззрением.

Большое воздействие на возникновение танца модерн в США оказала другая американская танцовщица – **РУТ СЕН-ДЕНИ (1879 – 1968)**, получившая известность исполнением театрализованных культовых танцев Востока. Рут Сен-Дени была первой американской танцовщицей, которая из традиций и приемов варьете создала серьезный концертный танец. Большое внимание уделялось костюму, который Сен-Дени считала составной частью пластической выразительности танца. Она обращала

внимание на связь танца с географическими и культурными регионами. Рут была исключительно красива, и ее любовь к выступлению в экзотических, а иногда и полупрозрачных костюмах, с шикарными декорациями и световыми эффектами, привлекала внимание зрителей, и не отпускала до последней минуты окончания танца. Множество компаний сегодня включают в коллекции сборники ее постановок, входящих в разработанную ею программу "Искусство танца", которая является наиболее наглядной витриной знаменитого танца в стиле «модерн».

В 1915 году она и Тед Шоун (муж) организовали в Лос-Анджелесе труппу «Денишоун» (Denishawn Company) и школу, где наряду с танцами изучались родственные искусства и философия. В противоположность танцу-развлечению, танцу иллюстрации, танцу-повествованию, танцевальное искусство для них становится выражением духовного начала. Серьезность духовных стремлений позволила ей подняться от экзотики до высокого искусства, хотя чаще всего ее труппа выступала в водевильных постановках. В 1931 году закрылась школа.

В 1938 году Сен-Дени создала танцевальную программу для колледжа Адельфи, (в будущем Университет), один из первых университетов в Америке. На протяжении многих лет Сен-Дени учила танцам в Голливуде.

Основы композиции Рут:

- отказ от сюжета;
- разработала метод визуализации музыки через танец — где структура музыкального произведения была основой для хореографии. Этот способ помогал избежать эмоциональной интерпретации и дополнительного сюжета, доказывая, что танец может существовать как самостоятельная форма выражения в противовес балету, где каждое движение привязано к действиям и эмоциям персонажа;
- поиск новых образов в культуре древнего Востока. Причем никакой исторической достоверности, воссоздания, было не нужно. Подлинность не была целью. Верила в аутентичность этих культур и искала естественный и неангажированный танец;

- естественность.

В отличие от балета, целью было не подражать природе, а воссоединиться с ней. Танец не имитировал волну, он выражал силу, мощь и энергию моря. Она надевала костюмы, которые не мешали амплитуде движений, танцевала босиком и прислушивались к интуиции. Она использовала «репертуар человеческих движений», например, бег или ходьбу, как часть сценической хореографии.

Рут Сен-Дени сочинила миниатюру «Радха», истории любви Кришны к девочке-пастушке. За свою жизнь Рути исполнила этот танец более 1500 раз. Постановка «Радха» сделала ее звездой соло-танцев и пионером стиля «модерн» – она первой ввела элементы Востока в традиционный балет. Вместо плавных и легких черт, Рут использовала ломаные движения и асимметричные фигуры. Ранние работы свидетельствуют об ее интересе к экзотической мистике и высокой духовной жизни. Рут была исключительно красива и ее любовь к выступлению в экзотических, а иногда и полупрозрачных костюмах, с шикарными декорациями и световыми эффектами, привлекала внимание зрителей и не отпускала до последней минуты окончания танца.

Для Рут Сен-Дени идеалом было «Вселенная во мне». Она была первой американской танцовщицей, которая из традиций и приемов варьете создала серьезный концертный танец.

Школа Денишоун (Denishawn school) – школа танцев и смежных искусств, основанная в 1915 году Рут Сен-Дени и Тедом Шоном в Лос-Анджелесе. Первая профессиональная танцевальная академия в Соединенных Штатах. Школа особенно известна своим влиянием на современный балет и танец модерн. Большинство работ Денишоун демонстрировали:

- ряд индийских танцев, исполняемых в национальной одежде и в соответствующих декорациях. Особенно известна работа этого периода — мини-балет в индуистском храме, где женщина в экзотических костюмах исполняет танец «пяти чувств»;

- если Сен-Дени искала вдохновение в восточной культуре, то Шон – в американской. В его номерах доминирует категория Americana, на музыку американских композиторов и демонстрацией «американских» героев: ковбоев, индейцев, бейсболистов и так далее;

- вдохновленная творчеством Айседоры Дункан, Сен-Дени создавала так называемые музыкальные визуализации, которые она определяется как «... трансформацию ритмичной, мелодичной и гармоничной структуры музыкальной композиции в движения тела без намерения как-либо интерпретировать или раскрывать её скрытый смысл»;

- дивертисменты Данишоун, т.е. короткие произведения, которые исполнялись в ситуациях, которые не предусматривали полнометражного формата.

В 1940 Рут и Тэд вместе с Мэри Вашингтон Бол, учительницей танцев, которая в то время владела помещением, провели фестиваль на ферме Jacob's Pillow. С первых дней программа состояла из самых разных видов танца: от балльных до народных. И тем самым показывала, что это искусство не имеет границ. Сегодня Jacob's Pillow – это танцевальный центр, школа и театр. Организация почетно носит звание самого первого международного фестиваля танца в США и каждым летом показывает более 200 представлений. В 2010 Jacob's Pillow удостоился национальной золотой медали в области искусства.

ТЕД ШОУН (1891 –1972)

Тед Шон и Рут Сен-Дени создали эклектичную танцевальную технику, включая балет (без обуви) и движение, которое фокусировалось меньше на напряжении и больше на расслаблении верхней части тела. Занятия в школе были крайне разнообразным – и даже эклектичным: йога, балет, этнические стили, религия, философия, принципы Дельсарта и многое другое.

Школа Денишоун прекратила своё существование в 1935 году после разрыва Сен-Дени и Шоуна. В результате Шоун создал полностью мужскую танцевальную труппу, состоящую из студентов, которым он преподавал в Спрингфилдском колледже в Массачусетсе. Миссия Шоуна в

создании этой труппы состояла в том, чтобы бороться за признание американского танцора-мужчины и донести информацию об искусстве с мужской точки зрения.

Шоун с этой труппой создал свою самую новаторскую и противоречивую хореографию: «Индийский танец понка», «Танец сингальского дьявола», «Война маори хака», «Индийский танец орла хопи», «Танцы копья Дьяка» и «Кинетический молпаи» («Kinetic Molpai»). В своих постановках он использовал фольклор разных стран, в том числе американских индейцев. Он положил начало американскому профессиональному мужскому танцу. «Тед Шоун и его танцоры» выступили в общей сложности перед миллионом зрителей.

Также Шоун создал «Школу танца для мужчин», которая способствовала продвижению мужского танца в колледжах по всей стране. Он написал и опубликовал девять книг, которые послужили основой для современного танца.

Деятельность Рут Сен-Дени и Теда Шоуна дала жизнь второму поколению танцоров и хореографов танца contemporary. Школа «Денишоун» была законодателем американского направления танца модерн и воспитала таких лидеров этого направления, как Марта Грэм, Дорис Хамфри, Чарльз Вейдман и Ханья Хольм.

Ученица школы «Денишоун» **МАРТА ГРЭМ (1894 – 1991)** в своём искусстве танцовщицы и хореографа наиболее полно реализовала особенности стиля и техники танца модерн. Про нее написаны сотни книг. В Америке в книжном магазине на полке, посвященной хореографии, будут книги лишь о Грэм, и, возможно, Нурееве. Жгучая брюнетка с ярко накрашенными губами и густо подведенными глазами – Марта Грэм вплоть до самой старости сохраняла свою возвышенную красоту, и оторвать глаз от ее героинь было невозможно. Муж Сен-Дени Тед Шоун сумел разглядеть в неординарной брюнетке искру, харизму и мощную энергию, чего ему, как хореографу, так не хватало. И он придумывает для нее танец «Xochitl», где позволяет ей продемонстрировать свою «экзотическую личность и свирепость черной пантеры».

Формирование Грэм как танцовщицы и хореографа началось в конце 1920-х годов. В 1926 году Марта создает свою собственную труппу – Martha Graham Center of Contemporary Dance, которая вплоть до 1938 года состояла только из женщин. В этом году Марта Грэхем выступила с первым сольным концертом в Нью-Йорке. Это была программа «Лунный свет» на музыку Клода Дебюсси. Грэхем любила сольные танцы, сочиняла их для себя. Они не были спонтанными, как у Айседоры, в них была экспрессия и мысль, в них было композиционное зерно и постановочный элемент.

Грэм размышляет о роли женщины в социуме, в жизни мужчины, в судьбе своей страны. Она вообще была патриоткой: столько постановок на исторические темы из жизни простых американских людей не ставил никто – ни до, ни после нее. Самой известной работой того периода являлся «Плач» (1930 г.) В ней сама Грэм – как застывшая скульптура, пытающаяся вылезти из своей кожи, из своей роли женщины, которую навязывает ей общество. Она практически не танцует, а просто двигается, сидя на скамейке, но взгляд оторвать невозможно. Этот образ настолько яркий, что стал ее своеобразной визитной карточкой.

Марта Грэхем творила свой театр танца. В его основе было ощущение своего тела как энергетического сгустка. Отсюда появляется идея танца как мгновения жизни. Она говорила: «Танец – это способность ощущать жизнь и передавать это ощущение другим людям». Она много экспериментировала с пространством сцены, разрабатывая новые пластические решения, обнажила механизм движения.

В 1938 году она берет в свою труппу двух мужчин. Оба сыграют огромную роль: Эрик Хоукинс станет ее мужем и поможет Марте выйти на новый уровень модернизации техники танца, добавив классические элементы, что сделает танец более насыщенным и ярким, а Мерс Каннингем станет самым главным нарушителем и разрушителем устоев, привычного и красивого. С приходом двух высоких, прекрасно сложенных красивых мужчин, Грэм обогатила свой репертуар новыми сюжетами.

В дальнейшем Грэм создавала произведения, основанные преимущественно на сюжетах античной и библейской мифологии. Им были присущи тонкий психологизм в раскрытии образов, усложнённая метафоричность танцевального действия. Для каждой части тела Грэм находила положения, мало им свойственные, противоречащие обычным. Но формотворчество не являлось для неё самоцелью. Грэм стремилась создать драматически насыщенный танцевальный язык, способный передавать весь комплекс человеческих переживаний.

Марта Грэм создала свою собственную технику, которая носит ее имя, и является по сей день основополагающей в танце-модерн. Без «техники Марты Грэм» не вырастает ни один профессиональный танцовщик. Она была первой, кто попытался структурировать движения в некую систему, что до нее не сделали ни Дункан, ни Сен-Дени. Основу ее техники, «contraction-release» — «сжатие и расслабление», танцовщики пытаются постичь годами.

Расслабление и усилие – именно это стало важнейшим элементом ее лексики. А еще костюмы... Грэм сочиняла их так же вдохновенно, как и танцы. Это она ввела новый костюм, ставший теперь традиционным для танца модерн: длинная широкая юбка, узкий обтягивающий лиф платья с длинными узкими рукавами темного цвета. Двигающиеся декорации и символическая бутафория – тоже ее нововведения.

Грэм отводила танцу особую драматическую роль: она считала, что в нем обязательно должен присутствовать образ. Неслучайно она считала, что ее танцоры обязательно должны изучать мастерство актера. Драматическая подготовка имела важное значение при исполнении репертуара Грэхем. Танец переставал быть «чистым» искусством, он становился мини-спектаклем, заставлял размышлять.

В творческой копилке Марты Грэм как сочинителя и хореографа-постановщика 180 спектаклей. Они разносторонние и необычайно эмоционально-наполненные, из них невозможно выделить какой-то один.

Ее труппа – Martha Graham Dance Company – существует до сих пор, и не просто «доживает на угасающей славе великой Марты», а продолжает

усердно работать и имеет огромный успех. Театр Марты Грэм остается хранителем вечных ценностей в искусстве. Почти все ее основные постановки до сих пор стоят в репертуаре, а все старые и неактивные – зафиксированы и не потеряны. Про нее продолжают писать книги, хотя с того момента, как ее не стало, прошло не мало лет, и что самое удивительное – книги эти не про ее бурную личную жизнь и скверный характер, но про новые попытки интерпретировать ее творчество и вклад в мировое искусство.

Биография Марты Грэм почти на 100 процентов заполнена балетом. Ее семейная жизнь с партнером по танцу, красавцем – Эриком Хоукинсом продлилась всего 6 лет. Расставание не подкосило ее, придало больше сил и вдохновения в воплощении танцевальных идей. Уходя со сцены, в возрасте 76 лет, она сильно тосковала, впала в депрессию. Но ее волевой характер не сломился и в преклонном возрасте, она нашла в себе силы и вернулась к работе хореографа. И последующие годы принесут миру еще 10 балетов, сочиненных Мартой Грэм. Великой Грэм не стало, когда ей было 96 лет.

Марта Грэм первая показала Америке, что неклассический танец может быть интеллектуальным, она расширила горизонты танца, она была единственной, кому удалось успешно совместить в своей жизни исполнительскую, постановочную и педагогическую деятельность. Ее работы Грэм не устарели ни по технике, ни по сюжетам, и она продолжает вдохновлять каждое новое поколение артистов. Может, в истории она и не «первая леди танца-модерн», но по праву именно она – «Великая Марта».

Из ее театра в свое время вышли создатели знаменитых теперь танцевальных модернистских трупп, такие, как Мерс Каннингем, Пол Тайлор (оба танцевали в ее труппе), ее творчество оказало влияние и на более молодых хореографов танца модерн, в том числе на Твайлу Тарп.

Самые известные постановки Марты Грэм: «Письмо миру», «Пещера сердца», «Клитемнестра», «Федра», «Полуявь-полусон», «Деяния света» и др.

Ее спектакли отличала не только великолепная хореография, но и продуманность до мелочей. Она выбирала костюмы, музыку, принимала пространственные решения, участвовала в создании декораций. Ее спектакли сегодня являются классическим пособием для танцоров и хореографов.

Марта Грэм – эта целая эпоха в развитии американского балетного искусства. Неслучайно Джозеф Х. Мазо скажет: «После ее смерти история культуры этого века может считаться завершенной – началась новая эра». Грэм начинала как классическая танцовщица, но стала центральной фигурой американского танца модерн. То, что она делала, было принципиально новым. Она утверждала, что движение нельзя изобрести, оно обнаруживается в тебе как часть самого себя. Это своеобразное внутреннее альтер эго, проявление своего «я» через движение, как следствие – движение выражает мысль. Грэм была импульсивна и стремительна как в танце, так и в жизни. Неслучайно многие говорили, что когда она волновалась или сердилась, то напоминала ураган.

Она ставила хореографические драмы и трагедии на основе библейских и античных источников, где в символической и аллегорической форме разрабатывались проблемы, волнующие современного человека. Это были первые шаги к тому contemporary dance, который будет нести серьезные философские размышления во второй половине XX века, когда мысль пойдет впереди хореографии и это станет отличительной чертой искусства постмодерна. Марта Грэм шла в ногу со временем, ощущала его колебания и творила свое искусство нового хореографического мышления, поставив хореографию для балета.

ЦИТАТЫ МАРТЫ ГРЭМ

«Тело никогда не лжёт. Это барометр, показывающий погоду в душе».

«Танец – это тайный язык души».

«Руки человека растут из спины, поскольку изначально они были крыльями».

ДОРИС ХАМФРИ (1895 – 1958)

Дорис Хамфри также сыграла ключевую роль в формировании современного танца в Соединенных Штатах. Современница Марты Грэм, Хамфри отличалась от других пионеров-хореографов своего времени тем, что предпочитала абстракционизм и принцип «падения и восстановления», исследуя нюансы взаимодействия человеческого организма и силы тяжести.

Уделяя большое внимание пластической отточенности и техничности танца, она выступила против культа красоты и утончённого стилизаторства Рут Сен-Дени.

Дорис Хамфри открыла собственную танцевальную школу в 1913 году, когда ей было всего 18 лет. Ее мать стала в танцевальной школе менеджером и пианистом. Она предлагала обучение классическим танцам, танцевальной гимнастике и бальным танцам для детей и молодых людей.

В 1917 году она поступила в школу к Рут Сен-Дени, с которой вскоре начала делать совместные постановки.

Однако в 1928 году Хамфри и Чарльз Вейдман (танцор из «Денишоун») ушли из труппы чтобы основать свою собственную школу и труппу. В 1930 году Хамфри и Вейдман фактически стали одними из пионеров концепции под названием «современный танец».

На их творчество большое влияние оказал фольклор американских индейцев и негров, а также искусство Востока. Хамфри обогатила танец модерн плавной жестикуляцией, техникой лёгких и быстрых движений ног, движениями падающего и поднимающегося с пола тела. Она первой в США начала преподавать композицию танца, отошла от отвлечённой танцевальной лексики и иллюстративной пантомимы, расширила границы малых хореографических форм, господствовавших в танец модерн внесла значительный вклад в его теорию.

Хамфри изучала свое движущееся тело перед зеркалом и разработала теорию, согласно которой все телодвижения представляют собой различные фазы и вариации двух основных моментов – падения и подъема (foll and recovery). Они колеблются между состоянием равновесия (при

вертикальном положении и его полным нарушением, когда тело целиком подчинено земному притяжению (при горизонтальном положении). На этой основе она и создала собственную систему, применимую как для анализа танца – его композиции, ритма, пластико-динамической структуры, так и для обучения. Танцевальный стиль Хамфри отличался от стиля Грэм как большей плавностью, так и преобладанием широких движений опускающегося на пол и поднимающегося тела и легких переступаний ног.

Постановки Хамфри, как правило, затрагивали психологию и социально-этические проблемы («Бегите, маленькие дети» на негритянский музыкальный фольклор, «История человечества» Новака; «Расследование» и «Плач по Игнасио Санчесу Мехиасу», оба – Ллойда; «День на Земле» Копленда). В 30-е гг. общественно-политические темы привлекали многих ведущих хореографов.

ЧАРЛЬЗ ВЕЙДМАН (1901 – 1975)

Он известен как один из пионеров современного танца в Америке. Он хотел создать уникальный американский стиль движения и хотел освободиться от текущих идей современного танца, воплощенных в школе Денишоун (членом которой он был). Наибольшую известность ему принесла работа с Дорис Хамфри, вместе с которой он основал труппу «Хамфри-Вейдман».

Хореография Вейдмана была совершенно новой для танцевального мира, потому что он пытался отделиться от природы балета, бросая вызов гравитации, чтобы создать танцевальный стиль, который уступил бы естественному «притяжению гравитации».

Его техника основывалась на теории и действии падения и восстановления. Кроме того, он подчеркнул движения, которые происходили до и после падения. Из этих идей возникло «сопротивление тела гравитации». Это создало совершенно новый словарь движений, который включал много работы на полу, прыжки и падения. В итоге была разработана теория, согласно которой все телодвижения представляют

собой различные фазы и вариации двух основных моментов – падения и подъема (fall and recovery).

В дополнение к своему уникальному новому способу передвижения, он привнес личный элемент в мир танца: свои драматические способности. Его хореография была выразительной и очень эмоциональной. Эмоции его работ варьировались от комедии до серьезности, но экспрессия всегда была важна и всегда присутствовала в его хореографии.

В 1945 – 1949 он руководил собственной школой и труппой «Вейдман данс тиэтр». В 1949 – 1954 был балетмейстером «Нью-Йорк сити опера». Он ставил мюзиклы в Бродвейских театрах.

Он изменил сам способ танцевать. Его вклад в эту область был признан, когда он получил премию Heritage Award в 1970 году. В своей труппе он обучал таких известных хореографов, как Хосе Лимон, Боб Фосс и Луи Фалько.

Он помог заложить основы современного танца, и многие его идеи до сих пор лежат в основе современного танца. К сожалению, его работа не очень хорошо известна, и ее трудно реконструировать, потому что очень мало записано на пленку. Однако его страсть и идеи оказали большое влияние на то, как сегодня изучается и создается движение.

ХАНЬЯ ХОЛЬМ (1893 – 1992)

Ханья Хольм (настоящее имя Йоханна Эккерт) – американская артистка балета, хореограф и педагог немецкого происхождения.

Хольм открыла в США школу Мэри Вигман и объединила американский и немецкий модерн. В 1936 году её школа получила название «Студия Ханьи Хольм» (Hanya Holm Studio), под которым просуществовала до 1967 года. В ней преподавались ритмика по Далькрозу, лабанотация, импровизация, анатомия, композиция, педагогика. На основе идей Вигман и Лабана Хольм создала собственную танцевальную технику, уделяя особое внимание свободе и плавности движения корпуса и стремясь передавать идеи и образы средствами чистого танца. Она также руководила собственной танцевальной труппой, с которой гастролировала по Америке и Европе.

Также Хольм впервые начала интегрировать личность танцора в хореографический процесс. Обширно работая с импровизацией, она видела в индивидуализме возможность создать уникальное, неповторимое движение. Основываясь на принципах немецкого Ausdruckstanz, она хотела сделать импровизацию частью хореографической композиции.

В 1939 году она приняла американское гражданство и официально стала носить имя Ханья Хольм. В том же году она стала первой артисткой современного танца, чья постановка – «Metropolitan Daily» транслировалась по телевидению.

В 1941 году по инициативе Хольм в Колорадо-Спрингс был создан Центр танца, где она впоследствии на протяжении 25 лет преподавала на ежегодных летних курсах. С 1948 года она также занималась постановкой хореографических эпизодов в бродвейских мюзиклах. Хольм стала первым хореографом, закрепившим авторское право на танец, благодаря использованию в 1952 году лабанотации для фиксирования хореографии мюзиклов.

В 1960-х – 1980-х годах Ханья Хольм преподавала в Академии музыки и театра в Нью-Йорке, Университете Висконсина и Джульярдской школе.

Термин «танец модерн» появился в 1927 году, и творчество Грэм, Хамфри, Вейдмана и Хольм идеально ему соответствовало. Все они, пусть по-разному, исследовали современность и самих себя, воплощая находки в танце. Они отошли от его развлекательной составляющей и выбрали миссию просветления, образования и обсуждения конфликта.

В конце 30-х годов искусство сольного танца, преобладавшее на ранних этапах в танец модерн, уступило место ансамблевому. Движения, исполнительская манера, обусловленные индивидуальностью ведущего танцовщика-хореографа, становились основой для остальных актёров труппы. Это приводило к возникновению определённого канона, формированию различных художественных школ танца модерн.

ЛЕСТЕР ХОРТОН (1906 – 1953)

Лестер Хортон основал первый театр модерна в Америке, а также одну из первых трупп современного танца). Он – автор одноименной техники модерна.

На протяжении своей карьеры, Хортон создал новую театральную школу, в которой преподавались танец и актерское мастерство. Его пристрастие к этническому танцу, человеческой чувственности и истории культуры нашло воплощение в его постановках. Хортон развил свой собственный подход, чтобы танцевать, который включил разнообразные элементы включая индейский народный танец, японские жесты руки, яванскую и балийскую изоляцию для верхней части тела, особенно глаз, головы и рук. Хортон также включал афрокарибские элементы.

У метода танца Хортона, который теперь обычно известен как Метод Хортона, нет стиля по сути. Техника подчеркивает анатомический подход, который включает гибкость, силу, координацию и пространственную осведомленность, чтобы позволить неограниченную, драматическую свободу самовыражения.

Работа в США русских танцовщиков и хореографов

Искусство на американском континенте развивалось по своему собственному пути. В начале XX века Америка была достаточно развитой индустриальной страной, но развитие классического балета не достигло высот русского, а также европейского искусства.

В 1920 году в Америку приехал Михаил Фокин. В 1921 году в Нью-Йорке Фокин открыл балетную школу, а в 1922 году создал собственную балетную труппу (The Fokine American Ballet Company).

Фокин часто работал как приглашенный балетмейстер в Метрополитен-опера, театральных постановках на Бродвее (шоу Зигфелда), но все же чаще всего он работал в Париже, Лондоне, Монте-Карло. В школе преподавала жена – Вера Фокина, немного позднее, и сын Виталий.

Русские многое сделали для развития классического балетного искусства в Америке. После смерти Дягилева сюда приехали Александра

Данилова, Ольга Спесивцева, Леонид Мясин, Георгий Баланчивадзе. Последний стал отцом-основателем американского балета. Данилова создала небольшую труппу, с которой гастролировала по Америке с программой «Прекрасные мгновения балета». Пока Айседора Дункан, увлеченная идеями «свободного танца», пропагандировала их в Старом Свете, в Америке рождалось новое хореографическое мышление, подкрепленное смешением этнических культур и традиций.

Имя Джорджа Баланчина стоит в числе создателей американского балета. Этот балетмейстер воспитал многие поколения американских танцовщиков, опираясь на русскую школу классического танца. Имя Баланчина в Америке – символ высокого искусства.

ДЖОРДЖ БАЛАНЧИН (1904 – 1983)

Баланчин внес немалый вклад в мировую хореографическую культуру, оставив после своей смерти огромное наследие – 425 сочинений. Для России на протяжении почти всего столетия о Баланчине либо предпочитали молчать, либо ассоциировали с искусством бессодержательности, безыдейности и чрезмерной красоты.

Гастроли труппы Баланчина в СССР в 1962 и 1972 годы не стали триумфальным шествием хореографа в России, начинавшего свою творческую жизнь на подмостках Мариинского театра. Конец 1990-х годов ознаменовал интерес к творчеству «русского американца». Российские театры с разной степенью интенсивности стали ставить балеты «американского петербуржца». Юбилейные торжества, приуроченные к 100-летию со дня рождения Баланчина, прошли в Америке, Европе и России. На юбилейных торжествах в Петербурге, в рамках международной конференции, ушедший XX век был объявлен веком Баланчина.

В 1921 году Георгий Баланчивадзе закончил Петроградское театральное училище и стал артистом Государственного академического театра оперы и балета, бывшей Мариинки. Проработал там до лета 1924 года. Молодого танцора интересовало все, что было связано с хореографическим искусством. Эти годы были годами ученичества для Баланчивадзе, периодом его становления как танцовщика.

Еще учась в школе, Баланчивадзе не ограничивал свои интересы одними танцами. Талантливый музыкант, он был одновременно студентом консерватории и не раз пробовал силы как постановщик номеров для ученических концертов. Первой такой работой Баланчивадзе был любовный дуэт на музыку А.Г. Рубинштейна «Ночь» (1920).

В жизни Баланчивадзе была одна премьера, кардинально изменившая его взгляды на хореографическое искусство. 7 марта 1923 года на сцене показали одноактный балет Федора Лопухова «Величие мироздания» на музыку Четвертой симфонии Людвиг ван Бетховена. Работа над танцевальной симфонией совпала с раздумьями Лопухова о соотношении танца и музыки, изложенными в его книге «Пути балетмейстера» в главе «Танец около музыки, под музыку, на музыку и в музыку». В танцевальной симфонии хореограф практически реализовал свой принцип создания танца «в музыку», который сегодня стал апробированной системой неоклассического стиля. Его главная отличительная черта – слияние слухового и зрительного восприятия, создающего впечатление, что движение рождено музыкой. Мысль шла дальше: музыкальная фраза должна иметь только ей присущую танцевальную комбинацию. Лопухов стремился организовать весь хореографический материал тематически, что приближало его к жанру симфонии.

Премьера танцсимфонии «Величие мироздания» была встречена прохладно. Критики объявили это провалом, говорили о никчемной претенциозности программы, находили пластические нелепости, обсуждали словесную программу. И больше всех был недоволен маститый и весьма уважаемый критик Аким Волинский.

Премьера «Величия мироздания» станет единственным показом балета.

Баланчин писал: «...то, что Лопухов делал, было по тому времени замечательно. Идею он брал в литературе и живописи, но это был, в общем, чистый танец, настоящая хореография. Можно сказать, это было гениально! Другие тоже пытались выдумывать что-нибудь интересное, но получалась ерунда, только Лопухов был настоящий гений.

Он хорошо ко мне относился, выдвигал. Другие стояли и Лопухова обсуждали – а я нет, я старался, работал с ним, учился у него».

Баланчин блистательно реализовал идеи Лопухова в своем творчестве. Его знаменитые симфонии танца впоследствии будут представлять единый сплав с музыкой до такой степени, что образ явит собой свет гармонии и счастья.

Тогда, в 1920-е годы, возник вопрос о новом. Хореографический театр захлестнула волна новаторства. Балет испытывал на себе влияние театрального конструктивизма. Как постановщик Баланчин попробовал себя в труппе «Молодой балет», созданной под впечатлениями от гастролей в Петрограде «Камерного балета» Касьяна Голейзовского.

*Репертуар «Молодого балета» состоял из произведений малой формы, которые носили экспериментальный характер. Большую часть этих произведений поставил Георгий Баланчивадзе. Программы «Молодого балета» оставались смешанными: в них были *pas de deux* Петипа и постановки Фокина. В собственных работах тех лет Баланчивадзе ориентировался на постановки Касьяна Голейзовского и обращался к той же музыке, что и этот балетмейстер.*

В 1922 – 1924 годах Баланчивадзе был самой яркой фигурой, вдохновителем и инициатором всех экспериментов. С каждой новой работой талант хореографа выявлялся все более определенно, поставленные им произведения вызывали все больший интерес.

4 июля 1924 года труппа «Молодого балета» уехала на гастроли в Германию. Это была первая труппа, которая легально уехала из России, из Советской России. Успеха не было. Те хореографические постановки, что исполнялись в России, в Берлине стали провалом. Бедные костюмы, вялый темп под аккомпанемент фортепиано, отсутствие сценического света – все это выглядело по-дилетантски. Успеха и признания труппа не получила, срок визы заканчивался. Труппа решила остаться. Труппа «Молодого балета» за границей стала прообразом небольших шоу-балетов, чье время пришло в конце XX века.

То, что позднее приобрело статус танца на эстраде, зарождалось именно тогда, в 1920-е годы, вне зависимости от границ и политических ситуаций. Так труппа «Молодого балета» оказалась в Париже. И это стало спасением. На них обратил внимание сам Сергей Дягилев и предложил работу в своей труппе. Заинтересовал Дягилева Георгий Баланчивадзе, но не как танцор, а как балетмейстер. После ухода Фокина и Нижинской Дягилеву был нужен новый балетмейстер. Труппа не могла долго «простаивать» без новых постановок. И появление молодого и талантливого танцора с задатками балетмейстера из России было подарком судьбы. С легкой руки Дягилева Георгий Баланчивадзе стал Джорджем Баланчиным.

1923 – 1929 годы – последний, третий период в истории «Русского балета». Господствующими тенденциями этого времени были конструктивизм декораций, модернистское «упрощение» музыки, литературность, актуальность и акробатизм хореографии.

В этой новационной концепции нашлось место Баланчину, который создавал это новое, неизменно опираясь на традиции классического искусства. И это идеально вписывалось в то, что делал Дягилев. Его первые сезоны были современной классикой, последующие работы также опирались на классический танец, но он был видоизменен и усовершенствован так, чтобы и заинтересовать публику, и шокировать ее одновременно. Скандал был не чужд Дягилеву. А Баланчин стал тем, кто мог выполнить любую его фантазию. Балеты, которые планировались к постановке, значительно разнились по жанру и стилю, требовали иного хореографического языка. Баланчин с этим справлялся просто блистательно, несмотря на то, что выбор темы и музыки всегда принадлежал Дягилеву.

Для дягилевской труппы Баланчин поставил десять балетов: «Барабау» (1925), «Пастораль», «Jack-in-the-box», «Триумф Нептуна» (все в 1926 году), «Кошка» (1927), «Песнь соловья» (1927), «Аполлон Мусагет», «Боги-нищие» (1928), «Бал» (1929), «Блудный сын» (1929).

Премьера первого балета Баланчина «Барабау» прошла в Лондоне и имела шумный успех. Акробатизм и комизм – модные тогда тенденции – стали отличительной чертой этого балета. Серж Лифарь не без ерничества отмечал, что новый «хореавтор был последователем московского фанатика К. Голейзовского, балетмейстера, культивировавшего акробатизм на академической основе».

Богатая хореографическая фантазия Баланчина проявилась в балете «Кошка», поставленном в 1927 году. Сюжет балета основывался на басне Эзопа, в которой говорилось о юноше, полюбившем кошку. Балет ставили специально для Ольги Спесивцевой, которая начала работать у Дягилева. Все, кто писал об этом балете, отмечали, насколько интересно была поставлена хореография для Спесивцевой, особенно в сцене превращения кошки, насколько эффектны были пируэты с опусканием на глубокое plié. Эффектной была и партия Юноши, которого исполнял Серж Лифарь. Баланчин оценил все достоинства и недостатки артиста: его богатые технические возможности, особенно в элевации, выигрышную внешность со сложением, близким к античному идеалу. Туры Лифаря были стремительны, а сама манера исполнения роли близка повадкам хищников. Строя группировки танцоров, Баланчин использовал разновысотные элементы декораций, и это расширило возможности танцоров кордебалета. Тяготение к модному тогда конструктивизму со всей полнотой отразилось на этом балете. Балет «Кошка» стал данью моде, в нем идеи конструктивизма достигли своей высшей точки.

Баланчин также утверждал позднее, что именно Дягилев открыл для него музыку Игоря Стравинского, которого он считал самым выдающимся композитором своего времени. Стравинский научил его понимать и ценить живопись, более того, искать в ней вдохновение и источник для творчества.

В 1928 году Баланчин ставит балет «Аполлон Мусaget» на музыку Игоря Стравинского. Балет рассказывал древнегреческий миф об Аполлоне и его музах. В этой постановке впервые проявились черты, которые станут отличительным баланчинским стилем. Это были сложные

групповые поддержки – явное нововведение в классический танец. «Аполлон Мусагет» – классический па-де-камп (повторяет построение па-де-де с вариацией четырёх танцовщиков), но необычный по форме. В нем участвовали три солистки и танцор. Три музы и бог. Он играл на лютне, музы группировались около него. Потом каждой он раздавал атрибуты, символизирующие их искусство: Каллиопе – дощечку и стилос для письма как музе поэзии и ритма, Полигимнии – маску, Терпсихоре – лиру. Каждая муза танцевала в своем стиле, но только Терпсихора больше всех нравилась Аполлону – то ли своими разными аттитюдами, то ли быстрым бегом на пуантах. Баланчин считал, что именно эта вариация наиболее удачна. Он сочинял ее для Александры Даниловой – своей тогдашней музы.

Языком танца Баланчина была классика, прямо производная от классики Петипа. И в то же время его лексика воспринималась как современная. Необычным было все: и ракурсы, и комбинации. То за спиной стоящего в профиль танцовщика, на которого сзади полулежа опиралась балерина, раскидывались веером четыре вытянутые стройные женские ноги, причем две принадлежали партнерше, две – другим танцовщицам, стоящим сзади в арабесках разной высоты. Потом этот прием Баланчин будет применять достаточно часто, модифицируя его каждый раз по-своему. И всякий раз будет иметь успех в этих дивных, не надоедающих построениях. Из арабесков балерины словно создавали фон Аполлону, склоняясь к нему, по-лебединому вытягивая шею. Баланчинские находки меняли привычную картину классического танца. Привычные па и позы принимали огранку современности. Но в единстве создавали единое целое. Спектакль был настоящей удачей. И он явился первой попыткой воскресить академический танец в музыкальном произведении, написанном специально для этой цели.

Так родилось новое в искусстве. Неслучайно сам Баланчин считал «Аполлона» поворотным пунктом в своей карьере.

Встреча Баланчина и Стравинского положила начало союзу хореографа и композитора, который продлился более 40 лет. Но и после

смерти композитора в 1971 году Баланчин обращался к его музыке в своем творчестве. Всего он поставил 20 балетов на музыку Стравинского.

Следующая работа Баланчина в антрепризе Дягилева была абсолютно не похожа на «Аполлона». Иные принципы и традиции могут охарактеризовать «Блудного сына» Сергея Прокофьева.

«Блудный сын» – третий балет Прокофьева, написанный для Дягилева. Первые два – «Шут» (1921) и «Стальной скок» (1927) – открыли в музыке композитора острую эксцентрику и урбанистический конструктивизм. «Блудный сын» стал эмоциональной исповедью. Автор сценария Борис Кохно использовал знаменитую притчу из Евангелия от Луки, изложив события в трех картинах. Первая рисовала уход Блудного сына из отчего дома, вторая – его приключения на чужбине, третья – возвращение домой.

Блудный сын Баланчина – это юноша, который неохотно взрослеет. Весь спектакль словно создан под впечатлением от искусства 1920-х годов. Баланчин признавал, что работы К. Голейзовского – «Фавн», «Саломея» и танцы на музыку А. Скрябина и Н. Метнера оставили в его сознании неизгладимое впечатление. Эти спектакли были показаны в Петрограде Московским камерным балетом в 1922 году и экстравагантные, изломанные позы на фоне конструктивного оформления были отражением тех глобальных перемен, которые произошли в России. Это были первые попытки переосмысления стремительных политических процессов. Голейзовский требовал от своих танцовщиц «говорить ногами», того же принципа придерживался и Баланчин.

Подводя итог дягилевскому периоду творчества Баланчина, можно обратиться к рассуждениям Сержа Лифаря: «Баланчин, ставя свои балеты, продолжал учиться на балетах своих предшественников, проникался их духом и сочетал свой советизм с главными течениями дягилевского балета». Лифарь отмечал, что именно последние работы Баланчина были наиболее интересны Дягилеву. А Дягилеву было важно

сочетать творческие амбиции с кассовым успехом, и работы молодого хореографа тому способствовали.

После смерти Дягилева Баланчин работает как приглашенный балетмейстер в «Русском балете Монте-Карло», ставит танцы для лондонского мюзик-холла и парижской Гранд-опера, создает свою труппу «Балет 1933», делает ряд работ для Датского Королевского балета, работает в кинематографе. Это были трудные годы борьбы за выживание. Оттого его работы этого периода подчинены одной задаче – строгому требованию заказчика. Собственная труппа «Балет 1933» не просуществовала долго из-за финансовых трудностей.

Приход к власти Адольфа Гитлера в Германии видоизменил все жизненные критерии Европы. Для Баланчина стало «счастливым лотерейным билетом» приглашение американского мецената и энтузиаста балета Л. Кернстайна приехать в Америку и там организовать национальную балетную труппу.

Америка, гостеприимно открывая двери русским танцорам вначале, потом подвергала их испытаниям и трудностям. Там было так же не просто найти себя, как и в Европе, с той лишь разницей, что возможностей было больше. В Америке главенствовала культура мюзиклов, для местной публики джаз и свинг были частью мировоззрения. Михаил Фокин, уехавший в Америку в 1921 году, назидательно и часто говорил о создании американского балета.

Фокин словно предчувствовал, что в американском искусстве честь создания национального балета будет принадлежать русским. Он сам создал в 1923 году в Нью-Йорке балетную студию. В ней занимались все, кому было интересно искусство балета. Подобные студии в огромном количестве будут открывать русские танцовщики, закончившие свою танцевальную карьеру, по всей Европе и это существенно повлияет на развитие европейского балетного искусства в XX веке. Но студия Фокина не станет предтечей балета в Америке. Зато идеи будут подхвачены и реализованы – среди учеников студии был Линкольн Кернстайн. Он и

пригласил Джорджа Баланчина в Америку, чтобы организовать школу американского балета и создать балетную труппу.

Школа американского балета, руководимая Баланчиным, открылась 1 января 1934 года в Нью-Йорке. В ней занимались дети и взрослые – всего 25 человек. В декабре 1934 года состоялось первое выступление. Труппа была молодой и очень талантливой, но среди учеников ни у кого не было достаточного опыта, чтобы передать все то, что хотел сказать Джордж Баланчин.

Любимые композиторы хореографа – П. Чайковский и И. Стравинский. С последним Баланчин был знаком лично, ставил балеты на его музыку и получал одобрение автора по поводу хореографической интерпретации его музыки, иногда просил написать танцевальные пьески, просто обсуждал последние культурные новости. В честь Стравинского Баланчин провел в Нью-Йорке два грандиозных балетных фестивалей в 1972 и 1982 годах. Между ними был фестиваль, посвященный творчеству Мориса Равеля.

К П.И. Чайковскому отношение было несколько иным. Для Баланчина музыка Чайковского была мыслью, облаченной в звук, здесь был пристальный интерес не только к творчеству, но и к личности музыканта. Баланчин считал Чайковского очень современным композитором, «русским европейцем» – как он его называл. Неслучайно для своей первой постановки в Америке Баланчин выбрал «Серенаду» для струнных инструментов Петра Ильича. Это произведение очень любил сам автор, знал его с детства и Баланчин.

«Серенада» была поставлена в 1934 году. В балете есть герои – мужчина, женщина и персонаж, которого называют «темным ангелом». Он приводит мужчину к женщине, но потом уводит его, и любовь исчезает. В конце балета женщина как бы всходит на небеса. «Серенада», как и многие другие балеты Баланчина, – танец любви и потери. «Серенада» – это единственный белотюниковый балет хореографа. Барбара Карински создала костюм, внешне напоминающий виллис из «Жизели», но юбки в пол сшиты так, что словно затвердевают на ходу, прыжок уже завершен, но

след от него остался. Сценический эффект в данном случае стал еще одним хореографическим откровением и философским осмыслением того, что след всегда остается в делах, душе, мгновениях.

Баланчин избегал «олитературивания» танца, сведения танцевального спектакля к разновидности драматического спектакля. Для него балет никогда не являлся хрестоматийным изображением событий. По мнению Баланчина, танцу незачем занимать у литературы свойственные ей средства художественной выразительности. «Серенада» – балет, не только наиболее близкий к русскому романтическому театру, но одно из немногих эмоциональных произведений Баланчина. Спектакль был поставлен в тот момент, когда Россия и Европа вдруг стали прошлым, начиналась новая жизнь в Америке. Вознесение одинокой души человека к вершинам творчества или славы – такова еще одна трактовка «Серенады». В финале выстраивается композиция из трех тел, трех поз и совершенно необычных поддержек. Руки бывших партнеров тянутся друг к другу, но рука музы описывает над ними зловещий полукруг, мерным шагом группа исчезает за кулисами. По мнению исследователей творчества Баланчина, это самая безжалостная сцена современного балетного репертуара. Сцена вынужденного разрыва, сцена насильственного прощания. Парадокс бессюжетности вдруг обретает смысл и становится осязаем.

К Чайковскому у Баланчина всю жизнь было отношение почти мистическое. Он поставил не менее 20 балетов на его музыку. В 1933 году была поставлена «Моцартиана». В 1941 году Баланчин поставил «Балле Эмпериаль» на музыку Второго фортепианного концерта, в 1945 году – па-де-де на музыку из «Спящей красавицы», в 1947 году – «Тему и вариации» на музыку Третьей сюиты, в 1951 году поставил свою версию «Лебединого озера», в 1954 году возникла рождественская сказка о Щелкунчике. В 1956 году Баланчин поставил «Аллегро Бриллиант» на музыку Третьего фортепианного концерта. В 1958 году с большим успехом прошла премьера балета «Вальс-скерцо» по музыкальным произведениям Чайковского. В 1960 году – новое решение белого па-де-де из «Лебединого озера». В 1963 году Баланчин объединил в единое хореографическое

произведение «Движения» Игоря Стравинского и «Размышления» Петра Чайковского. В 1970 году появился балет «Третья сюита Чайковского». В 1981 году Баланчин провел грандиозный фестиваль музыки Чайковского, финалом которого стала хореографическая интерпретация Шестой симфонии, носящей еще одно название – «Патетическая».

Фестиваль памяти Чайковского словно подытожил творческую жизнь хореографа. Последняя часть симфонии – реквием, как понимал ее Баланчин, – была музыкой расставания, музыкой ухода. На сцене необычный для Баланчина кордебалет – 12 белоснежных ангелов с огромными ребристыми крыльями, почти точная копия ангелов с надгробия Чайковского, установленного в Александро-Невской лавре в Петербурге.

Музыкальные произведения Чайковского, ставшие для хореографа отправной точкой для творчества, не предназначены для танца.

В содружестве с Петипа Чайковский аккуратно выполнял все просьбы балетмейстера: здесь столько тактов для вариации, здесь столько – для сцены. Баланчину была важна сама музыка и те образы, которые она вызывала в его воображении. Он считал ее не только очень современной, но и утоляющей духовную жажду. Неоднократно говорил о просветленности творчества Чайковского и свято был уверен в том, что, чтобы знать композитора, надо слушать его музыку. Может быть, этой мыслью был обусловлен выбор балетмейстером произведений редко исполняемых, знакомых подчас только специалистам. Но прозвучав в хореографической интерпретации Баланчина, эти произведения становились популярны. Баланчин мог поменять местами части музыкального произведения или позволить себе тот темп, который был ему нужен. Сам мастер на критику подобного рода внимания не обращал: ему была важна сама хореографическая мысль, которая довлела над музыкальной. В Америке стала чаще звучать музыка П.И. Чайковского – не только известная и популярная, но и та, что традиционно считалась «мало исполняемой».

Труппа при школе Баланчина просуществовала недолго. На это повлиял непрофессионализм танцоров, с одной стороны, с другой – вкусы американской публики. Джаз, свинг, мюзикл – вот, что будоражило воображение американцев. Огромной популярностью пользовалось шоу Зигфельда «Выставка девушек», когда девицы дефилировали по подиуму в обнаженном виде, что стало предтечей программ стриптиза во многих клубах.

Был и еще пример: в те годы пользовались большим успехом балеты А. Тюдора. Публике они нравились своей стилистикой, рассказывающей про ковбоев и индейцев. Баланчин их критиковал за отсутствие академической хореографической школы как в постановках, так и в выученности танцоров. Строго говоря, танец в них был, балета – не было.

Для того чтобы воспринимать искусство балета, нужна определенная степень культуры, определенное знание темы. Ситуацию несколько изменил приезд в Америку в 1939 году «Русского балета Монте-Карло». Репертуар включал па-де-де и вариации из классических балетов и постановок Баланчина. Именно труппе, которой руководила Александра Данилова обязаны своим появлением многочисленные балетные школы в США, Канаде, Латинской Америке и ряде других стран, которые посетила балерина со своей маленькой труппой. Это медленно, но верно меняло культурную ситуацию, зарождало интерес публики к балету.

Многие советовали Баланчину идти по пути Тюдора, ставить балеты на американскую тему, что-то типа «Хижина дяди Тома», но это противоречило внутренней сути хореографа, воспитанного на петербургской академической школе и проработавшего пять лет в труппе Дягилева с ее вкусом, чувством стиля и культурой подачи новомодных тенденций. Баланчин видел будущее американского хореографического театра по-своему и пользовался любой возможностью ставить балеты в той манере, которая отвечала его представлениям о балетном театре будущего.

Школа, созданная Баланчиным, продолжала работать, а вот он сам остался без балетного коллектива. Американская балетная труппа, лишенная финансирования, прекратила свое существование. Во второй

половине 1930-х годов он работал там, куда приглашали – в Метрополитен-опера, в кино, на Бродвее, в мюзиклах. Одна из самых известных постановок, где Баланчин был балетмейстером – мюзикл Ричарда Роджерса и Дуайта Уимана «На цыпочках». Именно эта работа изменила весь формат мюзиклов, создав схему, которая станет традиционной: танец стал частью повествования, а не вставным номером. А хор отныне будет составной частью действия, а не статичным субъектом.

В 1948 году Баланчин наконец-то организовал собственную труппу «Нью-Йорк Сити Балле». Эту труппу Баланчин возглавлял до самой своей смерти 30 апреля 1983 года. Здесь во всей полноте выразились художественные устремления хореографа. Много лет спустя, когда балеты Баланчина будут переноситься сначала в европейские страны, потом в Россию, именно статус танцовщика, имеющего за плечами школу Баланчина, станет высшим мерилом и выражением стиля великого мастера неоклассики.

В 1940 – 1950-е годы возник новый тип спектакля – бессюжетный балет, построенный на симфонической музыке и классическом танце, который эту музыку интерпретирует. На тот момент над этим работал Джордж Баланчин – русский американец или, может быть, уже американец русского происхождения. Он уже более 10 лет прожил в Америке и научился понимать и воспринимать эту страну без налета романтической игры в ковбоев и охоты за индейцами. Дикий Запад должен был воспринять иное искусство, балетное, и так, как его видел и понимал Джордж Баланчин. Занимателен тот факт, что в эти годы именно в Америке собрались все те, кто создавал современное хореографическое искусство в Европе. Почти все члены труппы «Молодой балет» оказались волею судьбы на американском континенте: Тамара Жевержеева была звездой мюзиклов и снималась в кино, Александра Данилова танцевала в «Русском балете Монте-Карло» и имела свою небольшую танцевальную труппу, «Городской балетный театр в Нью-Йорке» появился у Джорджа Баланчина, и там же, в Нью-Йорке, была студия балета Михаила Фокина – знаменитого скандального балетмейстера первых «Русских сезонов»

Дягилева. Другой участник сезонов, только уже последнего периода, – Леонид Мясин – тоже имел свою студию и тоже работал как балетмейстер. Он вообще был самым востребованным балетмейстером в те годы, и его влияние на развитие хореографического искусства в Америке было огромным и бесспорным.

В эти годы в Европе начинают свою творческую деятельность два будущих знаменитых балетмейстера Европы – Ролан Пети уже имеет свою маленькую труппу, Морис Бежар посещает уроки классического танца в студиях мадам Рузанн и Любови Егоровой.

Рубеж 1940 – 1950-х годов окончательно изменил отношение к новшествам в классической хореографии, заставив их принимать и оценивать по достоинству. В Америке это произошло в те годы, в Европе немного позднее. Но факт рождения нового был налицо, новое поколение хореографов смогло апробировать эти тенденции в своем творчестве. Обнажилась суть современного искусства – удивлять, поражать, оспаривать ценности, но при этом с момента создания становясь классическим произведением.

К 1950-м годам Баланчин поставил уже такие балеты, как «Square Dance» с его сложными, многократно повторяющимися шагами, «Агон», который требовал повышенной музыкальности от всех артистов. Танцовщики здесь должны были соответствовать необычным синкопам балета. На протяжении всей своей карьеры, особенно в период становления «Нью-Йорк Сити Балле», Баланчин добивался высокой степени совершенства в работе на пуантах не только от солисток, но и от танцовщиц кордебалета. В его труппе профессионально четкая работа на пуантах уже в 1960-е годы перестала быть привилегией лишь ограниченного количества ведущих танцовщиц, а стала обязательной для всех артисток театра. Это был «баланчинский» стиль, который породил новый тип исполнительницы, которую тоже назовут «баланчинской».

Этому немало способствовала и школа, развивая и оттачивая особенности стиля танца, созданного Баланчиным. Техника танца на пуантах была отличительной особенностью школьной программы.

Американский историк балета Уолтер Терри писал об особой любви Баланчина к пуантам, приводя слова самого балетмейстера о том, что именно они сделали его хореографом. Магия движения на них действовала завораживающе на юного Георгия Баланчивадзе еще в его бытность жизни в Петербурге. Подъем на кончик пальца удлиняет не только стопу, но и всю ногу, делает грациозным всю линию тела. Это была так называемая техника «переката», при которой танцовщица встает на пуант и опускается с него посредством перекатывания вверх и вниз через плюсневые суставы и суставы кончиков пальца ноги. Тем самым он отказался от «пружинного» подъема, когда танцовщица встает на пуант с небольшого прыжка или подскока. В результате такого метода танцовщица быстро вставала на пуант и так же быстро с него приземлялась на пятку. Это делало движение более стремительным, а «перекат» давал более плавный переход и визуально удлинял все тело танцовщицы. Исполнительницы должны были обратить внимание на кончики пальцев, на сами пальцы, ощутить внутренний свод стопы, четко опуститься на пятку. Такая «дотошная» методическая система распространялась не только на стопы, но и руки. Ощущение своего тела в мельчайших подробностях давало своеобразный индивидуальный подход к исполнительской манере. Неслучайно при более позднем переносе баланчинских балетов на сцены Европы и России, говорили о том, что в них при всей выдержанности хореографии отсутствует главное – баланчинский исполнитель, не прошедший его школы.

Увлечение Баланчина работой на пуантах и многообразное использование этой техники в его балетах придало танцам виртуозность просто феноменальную.

На рубеже XIX – XX веков возник спор о том, можно ли считать исполнение на пуантах трюком или оставить за ними прерогативу танцевального искусства, но в несколько усложненной форме. По мнению всех очевидцев, 36 фуэте Пьерины Ленъяни были трюком. Многие балерины-солистки Мариинского театра отвергали это новшество, считая его ничем иным, как акробатикой. Великая Анна Павлова до конца своих

дней не принимала фуэте. Баланчин стремился к виртуозности, но так, чтобы искусственная по своей природе техника была естественной, воспринималась как органичный элемент сценического действия.

Танец на пуантах получил новую возможность адаптации. Исчезла необходимость использовать этот прием только в виртуозных партиях, как это делал Михаил Фокин и другие, современные ему балетмейстеры. Таким образом, Джордж Баланчин – первый и единственный из хореографов XX века, кто сосредоточил свое внимание на развитии и использовании пуантовой техники, при этом переводя классический танец в разряд новой хореографии, определенной как неоклассический стиль данной эпохи.

Изобретательность Баланчина в сочинении па, комбинаций – неисчерпаема. Он требовал быстроты исполнения от артистов не только на сцене, но и в классе. Неслучайно так много утренних часов было проведено им в школе. Получился современный классический танец, точнее, американский классический танец. Баланчин исходил из идеала женской красоты, который сложился в Америке с ее темпераментом и особенным телосложением. Их увлечением был спорт, отсюда узкие бедра, длинные шеи, длинные ноги и большая любовь к акробатике. Интересен тот факт, что в баланчинских балетах танцовщицы стаптывали вдвое больше туфель, чем в традиционных классических. Это объяснялось быстротой исполнения па. И это касалось не только солистов, но и кордебалета. Вместо плавной текучести и величия – энергичное движение. К этому побуждала и новая музыка, которую выбирал Баланчин, со сложным ритмическим рисунком и стремительными темпами. Их нужно было почувствовать и донести до зрителя.

Так сформировался тип «баланчинской» балерины: стройной, с удлиненными руками и ногами с красивым подъемом. Длинная шея, аккуратная головка и умение выполнять любые технические сложности, которые все изобретал и изобретал Баланчин. Важна эмоция, которая идет не извне, а из самой комбинации или ритмического рисунка. В одном Баланчин был прав бесспорно: школа обязательна как необходимое

условие для формирования национальной балетной труппы. Возможно, к этой идее его подтолкнула работа у Дягилева, ведь уровень труппы на момент работы в ней Баланчина был далек от совершенства. Все артисты были приглашенными, и часто кордебалет не имел той профессиональной основы, которая была необходима для выполнения задач высокого исполнительского искусства. Факт необходимости школы был настолько очевиден, что многие балетмейстеры начинали свою деятельность именно с создания школ – и Морис Бежар, и Джон Ноймайер, и Марта Грэхем, и Пина Бауш и многие другие.

«Агон» (1957) – балет в технике классического танца, той технике, которая направлена на завоевание времени, а не пространства. Ученики школы Баланчина – солисты его труппы – демонстрировали в этом балете феноменальное чувство ритма и поразительную работоспособность ног. Это и была виртуозность школы Баланчина – изощренная, музыкально ориентированная, когда техника является неотъемлемой частью артистичности и интеллекта артиста.

Необычна была и музыка «Агона». Здесь Стравинский впервые использовал технику импульсов и бесконечно подвижных ритмических контрастов. По мнению исследователей, «Агон» – балет для блистательной, но анонимной труппы. Здесь нет сюжета, нет героев, есть ситуация эстетической действительности. Когда-то, вслед за Ницше, XX век был назван веком умершего бога. «Агон» – это умерший миф, а по форме – сюита номеров, четверки, двойки, тройки, и сам балет полон пластически-телесных образов. В этом есть что-то от Бродвея, но все в конечном итоге сводится к одному – к техническому совершенству и безукоризненному владению телом.

В движении Баланчина от «Аполлона Мусагета» к «Серенаде», от «Серенады» к «Агону» можно усмотреть закономерную последовательность. В «Аполлоне» есть спектакль – балет, «Серенада» – бессюжетный балет, «Агон» – спектакль, в котором танцовщики решают чисто профессиональные задачи. Он классичен в самого начала и потому его инструмент – язык модернизированного классического танца. За почти

два десятилетия произошло освобождение от дягилевской традиции зрелищности и синтетического театра, утонченной чувственности «Мира искусства». Неоклассический танец стал главной темой Баланчина.

Поздний Баланчин – это опыт психологического экспрессионизма. Он был самостоятелен в Америке как творческая личность: сам выбирал музыку, сам решал, что будет ставить, и не делал ставку на художника, как это было у Дягилева в последнем, третьем, периоде работы его антрепризы. Не всегда время благоволило Баланчину, были трудности, но тем не менее работа в Америке носила планомерный продуманный характер, что в полной мере отразилось на деятельности балетмейстера. «Русский американец» стал национальным героем, а классический балет XX века будет вести отсчет от «американского петербуржца».

В Америке Баланчин стал Мистером Би, осознав эту страну как свою вторую Родину. Странствия закончились, теперь здесь, в Нью-Йорке, он был у себя дома. Здесь была его школа, здесь был его хореографический театр, здесь постоянно шли его балеты, здесь был маленький уютный дом в пригороде, а рядом друзья – известные и популярные композиторы Игорь Стравинский и Пауль Хиндемит. И любимые женщины, ради которых, по признанию самого Баланчина, он создал самые лучшие балеты. Но под конец жизни Баланчин жил один. Его биограф Б. Тейпер писал, что так хотел сам Мистер Би. У себя дома он не держал музыки, «никаких следов балета», все было в его офисе в театре. В свободное время Баланчин как истинный грузин любил готовить, покупал мясо, всякие приправы и фантазировал на кухне. Его каждодневная работа была отдана «Нью-Йорк Сити Балле» с его неповторимым стилем легкости и одновременной замкнутости, объясняемой постоянной погруженностью в материал.

При жизни Баланчин в Россию так и не вернулся. Были гастроли «Нью-Йорк Сити Балле» в 1962 и 1972 году в Советском Союзе. Профессионалы испытывали изумление и пытались понять суть необычного, вроде бы классического балета. Пресса была скупа и немногословна. К тому времени Баланчин был признан не только в Америке, но и в Европе, его балеты шли во многих труппах, но в России

Баланчина не ставили. Впервые это произошло в 1984 году, через год после смерти хореографа, когда в Тбилисском государственном театре оперы и балета имени Палиашвили поставили «Серенаду».

В Петербурге Баланчина стали изучать на рубеже XX – XXI веков, возник пристальный интерес к его наследию и достижениям школы. Франсия Рассел, Мерилл Эшли, Лурдес Лопес – ученицы Баланчина приехали в Мариинский театр и щедро делились своими знаниями. «Серенада», ознаменовавшая рождение нового балетмейстера XX века, теперь есть в репертуаре Большого и Мариинского театров, ее танцуют в Пермском театре оперы и балета. Пермь и Петербург оспаривают пальму первенства в названии «Баланчинский город».

Один из лучших балетов мастера, «Серенада» на музыку Петра Ильича Чайковского, стал первой неоклассической постановкой в американском балете.

В 2004 году Петербург отметил 100-летие со дня рождения Баланчина. Со 2 по 7 июня Мариинский театр провел фестиваль, международную конференцию и выставку. Годом раньше на третьих гастролях «Нью-Йорк Сити Балле» в России официальный преемник Баланчина Питер Мартинс признал Мариинский театр Домом Баланчина.

Творчество Баланчина поражает обилием и многообразием жанров, форм, стилей. Наиболее популярным оказался неоклассический стиль хореографа, в котором соединились богатые возможности классического танца и особое умение балетмейстера делать его современным. Ни сюжет, ни декорации, ни костюмы не должны отвлекать внимания от самого главного в балете – танца. Его главная черта – синтез движения и музыки. Идея – от музыки, танец – средство ее передачи. Хореограф обогатил танец новой техникой, новыми приемами и сделал его значительно более изысканным.

Горячий поклонник чистых форм, Баланчин и от своих танцовщиков в первую очередь требовал физически чистых движений. Он не боялся обезличения индивидуальности своих танцовщиков, умышленно направляя их на путь творческой анонимности, сдержанности в выражении эмоций,

сводя мимику к нескольким легким штрихам. Для Баланчина артисты балета – это инструменты, с помощью которых он добивался задуманных построений и динамики. Посредством одних поз и ритма он умел добиться выразительных эффектов и тончайших нюансов. Больше всего Баланчин терпеть не мог рассказывать, о чем его балеты. Себя и своих коллег он называл «молчаливым меньшинством», которое танцует.

Возможно, отсюда его тяготение к бессюжетности, когда танец сам по себе история пластического выражения духа, а зритель волен воспринимать увиденное сообразно со своими ощущениями. Бессюжетные балеты стали отличительной чертой творчества «американского петербуржца» и в них использовалась музыка, часто не предназначенная для танца: сюиты, концерты, инструментальные ансамбли, реже симфонии. Содержание созданного Баланчиным нового типа балета составляет не изложение событий, не переживания героев и не сценическое зрелище (декорации и костюмы играют подчиненную хореографии роль), а танцевальный образ, стилистически соответствующий музыке, вырастающий из музыкального образа и взаимодействующий с ним.

Неизменно опираясь на классическую школу, Баланчин обнаружил новые возможности, заключенные в этой системе, развил и обогатил ее. Модерн Баланчина – это, собственно, та же классика Петипа, только очищенная от академической шелухи, сюжетности, характерности, костюмности и прочих неперенных атрибутов «классического» балетного спектакля.

Жизнь Баланчина четко поделена на три части: Петербург, балетное училище и Мариинский театр; Франция, Дягилев и первые серьезные постановки; Америка, Манхэттен, «Нью-Йорк Сити Балле», успех и всемирная слава.

Мистер Би привил классический балет Америке, которая до него знала только ирландские танцы и негритянский степ. Баланчин всю жизнь помнил волшебные балеты Петипа, в которых танцевал еще мальчиком, но при этом всячески чурался «романтизма» – сказочных историй о принцах и

принцессах. Он считал, что появление мужчины и женщины на сцене уже достаточно для того, чтобы началась история.

Несмотря на то, что в его труппе «Нью-Йорк Сити Балле» танцевали такие выдающиеся танцовщики, как Верди, Леклерк, Мария Толчиф, Патриция Макбрайд, Адамс, Монсион, Тарас Робинс, Артур Митчел, Ж. д'Амбуаз, Виллела и многие другие, у Баланчина не было системы звезд. Он считал, что любой танцовщик должен уметь воплощать любые формы, порожденные фантазией балетмейстера.

Большинство своих танцевальных находок Баланчин сделал в музыке. Тот или иной поворот музыкальной фразы, элементы ритмической структуры порождали в его фантазии новые сложные танцевальные рисунки. В отношении к музыкальному материалу, в необычно умном прочтении его, пожалуй, и состоит основная особенность хореографии Баланчина. Музыкальные произведения он анализировал не только как хореограф, но и как музыкант, переводя на язык танца конструктивные элементы, характер изложения и развития мелодии, особенности ритма, фактуры, гармонии, многообразия оркестрового звучания.

Влияние Баланчина на мировой балет трудно переоценить. Его представление о самодостаточности танца, не нуждающегося в помощи литературного сюжета, декораций и костюмов, его убеждение, что первостепенную роль играет взаимодействие музыки и танца, – выделили его из круга современников и явились причиной его огромного влияния на хореографов следующего поколения.

Балеты Баланчина повсеместно заняли ведущее положение в репертуаре и, равно как и балеты Петипа, задавали критерии исполнительства. Танцовщики его труппы возглавили большинство балетных коллективов в США.

В 1986 году был основан Фонд Джорджа Баланчина (George Balanchine Trust), задача которого – наблюдать за тем, чтобы произведения Баланчина исполнялись без искажений. Имя Баланчина осталось в истории.

ТЕМА 3.

РУССКОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

В годы, предшествовавшие Октябрьской революции, репертуар русского балетного театра обновлялся слабо. Война принесла театрам дополнительные финансовые и бытовые затруднения: им отпускалось все меньше денег и от многих задуманных постановок приходилось воздержаться; труппы сократились. Сказывались консерватизм и аполитичность, свойственные артистам императорской сцены, а также отсутствие единодушия. Каждая корпорация – опера, хор, оркестр, балет – преследовала свои интересы. Оперные артисты утверждали, что балет играет в театре подсобную роль, балетные требовали равноправия.

В первые дни Февральской революции в оперно-балетных театрах еще давались представления. По Москве весть о свержении самодержавия разнослась 28 февраля. В этот день состоялся последний спектакль «императорского» Большого театра – «Евгений Онегин». Вся театральная Москва выдвигала лозунг свободы искусства и театральной автономии. В Петрограде 5 марта 1917 года на общем собрании труппы была прежде всего выбрана комиссия для рассмотрения внутреннего порядка. Позднее возникали и другие выборные органы – комиссии и комитеты, многократно изменявшие свою структуру. Артисты, абсолютно не способные понять смысла совершившегося, собирались в театре и подписывали резолюции, где выражали возмущение такими «приемами политической борьбы», как обстрел Московского Кремля, захват Малого театра красногвардейцами, назначение в театры комиссаров.

25 января 1918 года состоялся первый «народный спектакль» – опера «Руслан и Людмила» М. Глинки. Пресса отметила: «Впервые в стенах Мариинского театра собралась аудитория из представителей народа... Сделан первый шаг по пути демократизации... театра...» Большой успех имели танцы М. М. Фокина. Это была последняя постановка, осуществленная балетмейстером на родине». В театральной атмосфере висел вопрос, уцелеет балет на государственной сцене или

сойдет на нет, как забава и прихоть его избранных любителей. Новая публика, масса, нахлынувшая в балет после его раскрепощения, заняла определенную позицию: она оценила его и облюбовала, как искусство доступное для нее. В первые годы после Октября, несмотря на трудности, обусловленные гражданской войной и разрухой, спектакли в оперно-балетных театрах не прекращались. Это требовало огромного напряжения сил всего коллектива. Зимой не хватало топлива и выступать приходилось на такой холодной сцене, что у танцовщиц пар валил изо рта. Не было балетных туфель, и балерины, привыкшие менять их каждый акт, танцевали по 14 представлений в одной паре. Все недоедали, многие болели. И хотя «это продолжалось несколько лет... ни разу не случилось, чтобы к восьми часам занавес не поднялся хотя бы в одном академическом театре».

С весны 1921 года в стране была введена новая экономическая политика. Это отразилось и на театрах. Большому и бывшему Мариинскому театрам была резко уменьшена дотация. Летом 1921 года разразился денежный кризис (прекратилась выплата денег всем учреждениям), и театры оказались в тяжелом положении. В Большом театре перед самым началом сезона вспыхнула забастовка, вызванная невыплатой жалованья и тяжелым материальным положением работников театра, в результате чего президиум МГСПС категорически настаивал на закрытии этого театра. Луначарскому стоило немалого труда уладить конфликт. Цены на билеты были снижены в пять раз. Был поставлен вопрос о закрытии бывшего Мариинского театра. В защиту Большого театра выступил В. И. Немирович-Данченко. Он писал, что закрытие Большого театра было бы непоправимой бедой, «которая может разрушить бесповоротно одно из самых ярких и богатых учреждений русской культуры». На протяжении сезона 1921/22 года Большой и бывший Мариинский театры подвергались жесточайшей критике как «буржуазное наследство». От театров требовалась еще более интенсивная работа, а главное – обновление репертуара. С 1921 года началось планомерное восстановление оригинальных редакций лучших спектаклей прошлого,

хореографический текст которых за истекшие годы подвергся искажению. Свет рампы увидели задуманные еще в 1917 году постановки балетов Стравинского: «Петрушка» (1920), «Жар-птица» (в постановке Ф. В. Лопухова, 1921). Сам факт появления «Петрушки» на русской сцене расценивался как большое событие, свидетельствующее о том, что петроградский балет вновь набирает силы. «Петрушка» вошел в репертуар русского театра. Балет показывали в Ленинграде до 1928 года, постановка его была осуществлена и в Москве. Был осуществлен и первый многоактный балет – «Сольвейг» на музыку. Грига (1922). И хотя спектакль вызвал разочарование, он послужил основой для другого, действительно значительного – «Ледяной девы» Ф. В. Лопухова (1927).

В Москве и в Петрограде появились художники-новаторы, одержимые жаждой созидания, ищущие нового содержания и новых форм. Известный искусствовед и литературовед, А. Л. Волынский многие годы живо интересовался балетом. До революции он регулярно рецензировал спектакли Мариинского театра и одновременно знакомился с техникой классического танца с помощью артиста балета Н. Г. Легата. Это побудило Волынского исследовать – с эстетических позиций – общие законы классического танца, принципы, на которых зиждется его система. Обобщая, Волынский выводил свои наблюдения за пределы искусства, обнаруживая те же закономерности во всех явлениях жизни. К примеру, раскрывая смысловое содержание *stoise* и *efface* как собранность, сжатость, в одном случае, и раскрытость, свободу – в другом, он указывал на существование этих противоположных состояний в природе, психологии и физиологии человека. Многие советские искусствоведы (в частности, И. И. Соллертинский) были склонны отрицать все сделанное Волынским в области теории балета, видя в его высказываниях лишь дань метафизике. Мудреные рассуждения о растительной природе танца женского и о животной природе танца мужского, мистическое возвеличение классического танца как внереального языка души далеки от научной точности. Эти размышления Волынского нашли отражение в лекциях, прочитанных в организованной им Школе русского балета (1921), статьях,

печатавшихся на страницах газеты «Жизнь искусства» (1922), и, наконец, в «Книге ликований» (1925).

Но бесспорно и то, что Волынский единственный из исследователей классического танца дал хотя бы приблизительное обоснование законов этого искусства. Его противники ограничивались опровержением, не предложив ничего позитивного. В результате то верное и ценное, что содержалось в размышлениях Волынского, было отброшено, затем забыто, и фактически в наши дни теория классического танца стоит на том же уровне, на каком стояла до него. Значение идей Волынского в основном верно понял Ф. В. Лопухов который писал после появления в печати статей исследователя: «...он первый старался объяснить значимость каждого танцевального движения, что мною, как представителем хореографии, с восторгом приветствуется...». Выдвигая идею реформы образования балетного артиста, Волынский одновременно указывал на недостатки обучения в петроградском училище, а также писал о катастрофическом падении уровня исполнения в труппе. Критика Волынского основывалась на реальных фактах. Петроградская труппа, значительно сократившаяся количественно, потерявшая всех премьеров, измученная голодом, холодом и перегрузкой, во многом утратила былой блеск исполнения. Искажениям подвергались хореографические партии – облегчались, урезывались. В групповых и массовых танцах при сокращенном количестве исполнителей разрушалась логика танцевального рисунка. Подчас из балетов изымались целые танцы, и притом весьма ценные. Однако в своих упреках Волынский не учитывал общей ситуации, того, что руководство балета делало все возможное для сохранения коллектива и репертуара. В ту пору главное было выжить. Выжить с тем, чтобы по окончании гражданской войны, когда бытовые, материальные, финансовые трудности станут постепенно убывать, начать созидать новое. В мире балета назревали глубокие перемены.

Страстно желая перемен, сторонники нового пытались избавиться и от вечных ценностей:

- упразднили форму классического танца;

- отвергали симфонизм как систему обобщенного музыкально-постановочного мышления, от музыки старались оставить лишь композиционно-структурные приемы проведения танцевальных схем и полифоническую разработку танцевального действия).

Балет-симфонию сменила хореодрама, а главным соавтором хореографа стал живописец, а не композитор. Союз живописи и русского балета начался с художника, редактора журнала «Мир искусства» **Александра Николаевича Бенуа**. Он оформлял спектакли, писал сценарии, даже выступал критиком. Бенуа был родоначальником традиционализма – направления, которое черпает содержание и формы современного искусства в древних эпохах. Целью традиционализма становится возрождение искусства, порой забытого и отжившего свой век. Художников начинает привлекать античная Греция, древний Египет, картины средневековой Франции.

На смену типовым пестрым декорациям пришло оформление, отличавшееся изяществом и вкусом, которое само по себе имело художественную ценность. Театральные костюмы исполнителей точно воссоздавали нужную историческую эпоху. Спектакли оформляли лучшие художники того времени:

- Бакст («Клеопатра», «Шехерезада», «Призрак розы»);
- Головин («Дон Кихот», «Жар-птица»);
- Рерих («Весна священная», «Половецкие пляски»).

Публику приводили в восторг мастерство русских художников, умение сочетать яркие краски, костюмы исполнителей, так точно воссоздающие историческую эпоху и, вместе с тем, не сковывающие движение в танце. Никогда балет и живопись не были столь близки.

Балетная музыка также подверглась реформам. В XIX веке в балете господствовала музыка симфонического характера, имевшая свою легкую тематику и образные характеристики. В Петербурге музыку писал Р. Е. Дриго, композитор и дирижер балетной труппы Мариинского театра. Композиторы старались ориентироваться на Глазунова и Чайковского, сочиняя произведения симфонического плана.

Новую эпоху в балетной музыке предстояло открыть композитору **Игорю Стравинскому**. Своим первым балетом «Жар-птица» Стравинский продолжил и развил традиции отечественной музыкальной школы в области темы русских народных сказок. В своих же следующих произведениях «Петрушка» и «Весна священная» молодой композитор выдвинул новую художественную систему, отличную от системы, предлагаемой композиторами-классиками. Стравинский также почитал Чайковского, даже посвятил ему балет «Поцелуй феи», но сразу показал, что избирает самостоятельный музыкальный путь. ***Стравинский разработал новую жанровую картину – законченный одноактный балет.***

Возможности русского балета расширила и небалетная музыка. Так обрели популярность Григ, Лист, Шопен. Новые краски привнесла в танец неповторимая Айседора Дункан. Благодаря моде на естественность, введенную Дункан, танец освободился от строгих канонов, четких позиций рук, положения ног. Такой танец мог свободно родиться из пантомимы, а мог стать самостоятельной формой.

25 декабря 1904 года Дункан впервые оказалась в России, в Санкт-Петербурге. На концерт пришли общественные деятели Санкт-Петербурга, интеллигенция и артистический мир, в их числе Фокин и Дягилев. Реакция зрителей и критиков на выступление Айседоры, состоявшее из танцев на музыку Шопена, была одинаково восторженной. Американская танцовщица не оставила равнодушными к ее творчеству русских балерин Кшесинскую и Павлову, которые, в свою очередь, пригласили Айседору на балеты с их участием. Впоследствии Айседора и Анна Павлова стали добрыми подругами, которые уважали и ценили талант друг друга, взаимообогащая свое творчество.

Дункан культивировала человеческое тело как самое лучшее и гениальное создание природы. Под впечатлением от знакомства с работами немецких философов – Шопенгауэра и Ницше Дункан создала свой манифест «Танец будущего». Приняв идею о Сверхчеловеке, она видела приближение Великой будущей танцовщицы, которая придет в образе

«свободного духа свободной женщины будущего». Матильда Кшесинская говорила, что у этой танцовщицы не будет последователей, но ее танец станет частью современного балета.

Посещение Айседорой Дункан Советской России в начале двадцатых годов XX века было одним из немногочисленных «красочных» эпизодов на трагическом фоне тогдашней жизни, голодной, холодной и недоуменной.

С 1930-е годов в России особое внимание уделяется созданию драмбалетов с их отчетливой литературной тематикой, начинает развиваться национальная хореография, которая постепенно приобретает черты сценической интерпретации фольклорного танца на высоком академическом уровне. И наличие школы классического танца в этом смысле было главной составляющей успеха и высокого исполнительского уровня. Эстетическим откровением была в эти годы спортивная тема на балетной сцене, и читалась она как отражение новых стилевых явлений своего времени.

Итак,

1) Развитие советского балетного искусства начала XX века определила «хореодрама» – жанр, который требовал социально значимого содержания. Сутью хореодрамы стало осуществление посредством танца и, используя актерские техники, раскрытие психологии человека, противопоставление человека социальной среде, ее основой была выбрана традиционная форма литературы XIX века – роман.

2) Характерной чертой большинства балетов, являлось то, что исторический сюжет спектаклей действует не как «тема созвучия», а как «тема отчуждения». Балеты, повествующие о прошлом, обращали внимание зрителя на то, что их конфликты и вопросы не обращены к сегодняшнему дню и ничего общего с ним не имеют. Такие спектакли ставились для того, чтобы у массового зрителя оставалось впечатление о том, что все неравенства, жесткость, несправедливость остались в далеком прошлом. А постановщики могли поговорить о вопросах, которые их по-настоящему волнуют, не рискуя, используя в качестве основы для спектакля современный материал.

3) Политическая злободневность становится одним из главных критериев оценки качества художественного произведения. Балет в данный период, безусловно, являлся воплощением советского политического театра. Постановки должны были не просто отражать советскую действительность, а воспевать ее.

4) С помощью подсчета частотности употребления основных элементов балетной рецензии было выявлено, что особенно в 30-е годы основным видом материала о балете в советских СМИ была рецензия – в этом жанре выполнены 35 из 45 материалов. При анализе журналистом балетного спектакля наибольшая значимость придавалась сведениям об оценке: деятельности хореографа (упоминается в абсолютном большинстве материалов), музыкального оформления, исполнительского мастерства артистов (как солистов, так и кордебалета); воспроизведению либретто.

5) Большинство освещаемых постановок были премьерными. Данное обстоятельство говорит о том, что прессе было важно дать оценку именно новому произведению, так как журналистика в данном контексте обладала регулятивной функцией и могла, давая ту или иную оценку, влиять на тематическое и идейное наполнение спектакля.

6) Все исследуемые материалы отличал эмоциональный стиль речи, экспрессивный формат подачи информации. Пути развития балетного искусства представлялись важным вопросом для журналистов и критиков, поэтому не могли не вызывать живой интерес и активные дискуссии.

7) Балетная критика в советских специализированных и общественно-политических изданиях не давала упрощенное, поверхностное представление о постановке, наоборот, давала глубокий анализ художественной и социальной значимости произведения. Таким образом, данный анализ балетных спектаклей мог повышать ценностный статус произведений, транслируя их аксиологическую значимость массовой аудитории.

8) Несмотря на то, что советское балетное искусство было частью формирующейся тоталитарной действительности, тяготело к соцреализму, отражало антагонизм двух враждующих миров и ориентировалось на

определение человека, как элемента неотделимого от массы, оно имело и свои уникальные характеристики, которые отвечали на иные общественные запросы. Балет стремился к отражению гуманистических идеалов, подчеркивал ценность человеческой жизни и право личности на свободный выбор. Высмеивались не только идеологические враги, но и негативные стороны собственной системы. Все эти идеи получили отражение в исторических балетах и редких сатирических спектаклях, имеющих в качестве основы современный сюжет.

Можно говорить о том, что само балетное искусство было инструментом идеологической пропаганды – оно воздействовало на когнитивную и эмоциональную область, убеждая зрителя в правильности транслируемых политических и социальных мировоззренческих установок. Советская пресса являлась эффективным инструментом коммуникации, воспевающим идеи моральной стойкости, героизма, интерпретируя балетные постановки.

Балет «Красный мак»

(«Красный цветок») 1927 год.

1927 год стал исторической вехой для балетного коллектива Большого театра – премьерой балета «Красный мак» на музыку Р. Глиэра. Действие в балете происходит в Китае в начале XX века. Для балета была выбрана политически острая тема. Газеты ежедневно сообщали о китайском революционном движении и о провокациях китайских властей, о том, что в Кантоне во время налета погибли советские дипломаты. Актуальный сюжет был подан в традиционной форме: действие развивалось в пантомимных сценах, которые прерывались обширными танцевальными дивертисментами.

Балет Большого театра включился в общую художественную жизнь Москвы как активный создатель искусства нового времени. Постановщиками балета были балетмейстеры Л. Лаццилин и В. Тихомиров. Уже подготовка спектакля проходила в ожесточенных спорах, а первый показ вызвал целую дискуссию, в которой участвовали не только знатоки,

деятели литературы и искусства, но и массовый зритель, рабочие, безусловно принявшие этот балет.

Музыка к балету была заказана Глиэру. Композитор стал изучать музыку Китая. В Коммунистическом университете Востока ему удалось записать множество китайских народных песен. Либреттист и художник балета М. Курилко как-то раз напел ему песенку, слышанную от черноморских моряков, и Глиэр на ее основе создал свой знаменитый танец «Яблочко». Название балету дали по имени главной героини: Тао Хоа – Красный мак.

Композитор практически не использовал достижения Чайковского и Глазунова в плане драматургии. Балет построен, в основном, дивертисментно, а в I и III актах дивертисмент сочетается с пантомимой. Таким образом, «Красный мак» продолжил линию, намеченную балетами Пуни и Минкуса. Спектакль предстал как красочное зрелище, насыщенное различными танцами (Глиэром использованы китайские интонации, а хореографом – движения, свойственные пластике китайского искусства), с эффектными «снами», штампами восточной экзотики и неременным главенством балерины. Без ущерба для драматургии многие номера могут меняться местами, купироваться или дополняться заимствованной музыкой. Новаторство композитора и хореографа проявилось в создании коллективного образа кули, яркого и сочного. Незадолго до смерти Глиэр осуществил еще одну, состоящую из 12 картин, редакцию балета, получившего название «Красный цветок».

Газеты отмечали высокое мастерство исполнительницы роли героини Екатерины Гельцер, создавшей яркий, выразительный образ. *Екатерине Васильевне Гельцер, выдающейся балерине, первой исполнившей партию Тао Хоа, на момент премьеры был 51 год. Её называли «настоящей хозяйкой Большого театра». Такое привилегированное положение великовозрастной артистки было определено особым расположением к ней народного комиссара просвещения А.В. Луначарского. Кроме того, Гельцер первая из балетных получила звание «народной».*

Однако рецензенты критиковали II акт, а некоторые – и весь балет. Тем не менее, на протяжении последующих двух сезонов состоялось более 200 спектаклей, которые шли с неизменным успехом. В 1929 году балет был поставлен на сцене Ленинградского (Мариинского) театра оперы и балета в несколько измененной редакции (9 картин) Ф. Лопухова. Новая редакция стала более драматически насыщенной и контрастной.

Поскольку по форме это был традиционный «большой балет» с дивертисментами, хореография которого строилась на классическом танце, «левую» публику это раздражало, она считала неправомерным втискивать современное содержание в старую форму, критики-формалисты расценивали это как шаг назад, обвиняя создателей «Красного мака» в консерватизме.

Люди старшего поколения с удовольствием восприняли появление на сцене традиционного многоактного сюжетного спектакля. Мещанской публике нравились привычные балетные «красивости», экзотика, поставленные в 3-м акте модные тогда западные танцы. А рабочая аудитория приветствовала саму тему балета, искренне сочувствуя угнетенным кули, героине, аплодируя советским моряками. Таким образом, это был первый балет на современную тему, в целом принятый широкой публикой, и это было большим событием в культурной жизни молодого Советского государства.

Конечно, как все новое, непривычное, этот спектакль был далеко не совершенным. Критики относили к недостаткам слабость сценария, введение аллегорического «сна» Тао Хоа, наивность сюжета, традиционность дивертисментов и главное – неумение дать танцевальную реалистическую характеристику новому герою – советскому Капитану. Стремление придать ему революционно-героическое звучание осуществлялось схематично и плакатно вместо углубления психологической характеристики средствами танца. Однако этот балет стал в определенном смысле вехой на пути развития советского хореографического искусства.

«Красный мак» знаменовал собой появление на балетной сцене спектаклей социальной тематики, впервые в балете были выведены наравне с главными действующими лицами народные массы: создан обобщенный образ советских людей в танцах моряков и особенно в танце «яблочко», который временами приобретал символический характер, и образ угнетенного, но постепенно поднимающегося на борьбу за свое освобождение китайского народа в сценах работы и танцах кули, в сценах народного восстания.

Балет «Красный мак» изначально был признан самым революционным спектаклем в истории отечественной хореографии. Его называли прекрасным творением и даже шедевром советского балетного искусства. Несомненно, привлекательность и ошеломляющий успех во многом был предопределен талантливой работой его создателей и в первую очередь автора музыки - замечательного композитора Рейнгольда Морищевича Глиэра. Труд музыканта приравнивали к свершению подвига, ведь композитор, в своей работе основываясь на традициях русской классической школы, смело наполнил музыку балета новым содержанием и талантливо увязал её с современной жизнью.

За первые четыре года со дня премьеры балет «Красный мак» был показан на сцене Большого театра более трехсот раз. В истории хореографических спектаклей это своего рода рекорд.

Успех балета был таков, что кондитерские фабрики стали выпускать конфеты под названием «Красный мак», а в магазинах появились духи и мыло с аналогичным названием.

«Красный мак» – балет, в своё время специально созданный на революционную тематику, явился важным этапом в истории отечественного хореографического искусства. Несмотря на то, что с момента его создания прошло много лет, он не утратил своей художественной ценности и это неоспоримо, учитывая какую силу воздействия он сегодня оказывает на современного зрителя.

РУССКИЕ И СОВЕТСКИЕ БАЛЕТМЕЙСТЕРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

На фоне столь заметных преобразований в живописи и музыке происходили перемены и в самой хореографии. Хореографы-новаторы старались создать нечто новое на основе академических монолитных спектаклей. Идеологами этих перемен являлись московский балетмейстер **Александр Горский** и его петербургский коллега **Михаил Фокин**; позже их примеру последовали и другие хореографы. Они считали, что старый тип балетного спектакля уходит в небытие как изживший себя. При этом Горский перерабатывал классические спектакли, а Фокин пытался создать новые произведения. Однако они оба:

- старались выразить в балетном действии историческую и национальную определенность;
- подчеркнуть драматургию сценария;
- отвергали условную пантомиму, невыразительную жестикуляцию.

Реформы русского балета в начале XX века спасли его от застоя. Русский балет начал влиять на мировой творческий процесс: мощный толчок к развитию благодаря России получил балет Западной Европы и Америки.

Итак, начало XX века ознаменовалось новаторскими поисками, стремлением преодолеть стереотипы, условности академического балета XIX века.

Балетмейстер Большого театра **А. Горский** стремился в своих балетах добиться последовательности развития драматического действия, исторической достоверности, старался усилить роль кордебалета, как массового действующего лица, преодолеть разделённость пантомимы и танца.

М. Фокин стал одним из основоположников новой эстетики движения. Фокин занял высокое положение в искусстве танца прежде всего, как хореограф и новатор классического балета. Именно в этой сфере он стал первым, кто в начале XX века явно декларировал необходимость

индивидуального стиля. Будучи современником революционной эпохи, принадлежал к поколению, унаследовавшему многолетние достижения Мариуса Петипа, восхищаясь работами которого вскоре утвердился как самостоятельная личность в своём желании выразить посредством балета новые чувства.

Фокин совершил прорыв в понимании драматургии танца. Он одним из первых реализовал идеи, высказанные ещё в XVIII веке Ж. Ж. Новерром, соединив в своих балетах танец, музыку и изобразительное искусство, основываясь на эстетике «мирискусников». Он отверг тяжеловесность балетных спектаклей XIX века, противопоставив им короткие одноактные импрессионистические балеты, такие как «Видение розы» или «Сильфиды». Подхваченный общеевропейским течением к драматизации и созданию на театральной сцене реалистических образов, Фокин пытался это претворить на балетной площадке. В своих лучших балетах он наделял каждого героя особым пластическим языком, раскрывавшим сущность персонажа. Трагедия Петрушки, таинственность Жар-птицы, сказочность Золотого Раба – буквально каждый из созданных им образов в период своего творческого расцвета в 1907–1912 году являет собой законченное и утончённое творение балетного гения Фокина. Именно в фокинских балетах раскрылся ещё один великий гений балета – Вацлав Нижинский, который своим творчеством и фокинской хореографией перевернул представление и значимость мужского танца в балете. До этого балет считался по большей части женским ремеслом. Нижинский затмил даже Анну Павлову, вынудив последнюю покинуть Дягилевскую антрепризу.

Своим творчеством Фокин дал мощный импульс к развитию танца как в России, так и в Европе, проложив путь от академического танца к свободному.

«Самое спокойное, самое выгодное для работы в области искусства – плыть по течению. Будь то в тихую, ясную погоду, по безмятежной глади вод, когда все просто и понятно до скуки; будь то в кошмарную бурную ночь, по пенящимся волнам, когда мрак непроглядный и хаос... –

если хочешь, чтоб было проще и легче — плыви по течению! Если же это тебя не соблазняет, и ты хочешь своим путем направиться к своей цели, если ты готов к борьбе и страданиям, а идущая навстречу бессознательная стихия тебе не страшна... – не жди благоприятной погоды, не справляйся о попутном ветре – смело гребь против течения!»

Этим обращением к читателю Михаил Фокин начал свою книгу «Против течения», книгу, благодаря которой мы, никогда не видевшие этого великого балетмейстера и танцовщика, смогли познакомиться с его стремительной натурой, с человеком, который всю свою жизнь смело шел против течения.

На годы становления социалистического искусства, когда ко всем видам искусства предъявлялись требования социалистического реализма пришлось творчество балетмейстера Василия Вайнонена.

ВАСИЛИЙ ИВАНОВИЧ ВАЙНОНЕН

(1901 – 1964)

Василий Вайнонен родился 8 (21) февраля 1901 года в Санкт-Петербурге. Его отец был ювелиром, работал в мастерской «на хозяина». Мать – простая неграмотная крестьянка, занятая только хозяйством – в семье было четырнадцать детей, Василий – младший.

В 1911 году его определили на балетное отделение театрального училища. Мать радовалась, что сына возьмут «на казенный кошт», но сперва он полтора года был только «приходящим учеником». От природы он был одарен музыкальностью, высоким прыжком, обостренным чувством ритма.

После окончания в 1919 году Петроградского хореографического училища был принят в труппу Мариинского театра. Его артистическая карьера сперва складывалась неудачно – по своим способностям он был классическим танцовщиком, а по внешности – невысокий рост, непропорциональная фигура – характерным. Подходящих для него партий в репертуарных спектаклях было мало – вот он и попал в кордебалет. Но Вайнонен не сдавался – он стал брать частные уроки у Николая Легата. С 1919 по 1933 год он исполнил немало второстепенных партий в балетах

Петипа, Иванова, Горского, Лопухова и хорошо ознакомился с «почерком» каждого балетмейстера. В придачу он много танцевал на эстраде. Накопился опыт, возникла потребность в творчестве.

Первую свою постановку, «Ноктюрны» на музыку Шопена, Вайнонен создал в стиле Айседоры Дункан, взяв из классического танца те движения, которые создавали впечатление безыскусственности, казались импровизацией. В дальнейшем Вайнонен славился как импровизатор. Хореографические находки рождались у него с необыкновенной легкостью. Затем последовали разнообразные «куклы» – концертные номера «Полишинель и куколки», «Вятские игрушки», «Негритянское куклы», кукольный танец на музыку «Музыкальной табакерки» Лядова. А в 1927 году Вайнонен поставил танец, который вошел в историю, – матросское «Яблочко». И сам исполнил в нем сложное соло.

К концу двадцатых годов Вайнонен уже считался подающим надежды хореографом. Его стали приглашать для постановки танцев в операх. А время как раз очень располагало к экспериментам – требовался современный балетный спектакль. В 1929 году Ленинградский театр оперы и балета провел конкурс за лучший балетный сценарий, посвященный современности. Музыка заказали Дмитрию Шостаковичу. Так началась история балета «Золотой век». Ставить его поручили сразу трем балетмейстерам – в том числе Вайнонену. Несложный сюжет служил обрамлением для колоритных танцев. Публике спектакль понравился, а критики возмутились: один ругал «мюзик-холльный стиль», другой – «политический дальтонизм», третий – «формалистические загибы». Но в результате Вайнонену предложили самостоятельно поставить балет на тему французской революции – «Пламя Парижа» по мотивам романа-хроники Ф. Гра «Марсельцы».

Вайнонен серьезно готовился к этой работе, изучал музыку и живопись той эпохи. Василия Вайнонена вдохновила мысль отразить хореографически одну из самых кровопролитных революций в мире. *Премьера балета «Пламя Парижа» состоялась 7 ноября 1932 года. Постановка чрезвычайно нравилась Сталину, который вообще к балету в*

целом был весьма равнодушен. Тем не менее, этот яркий, эпический балет канул в забвение без малого на полвека и был возобновлен на сцене Большого театра в авторской интерпретации Алексея Ратманского в 2008 г.

Избранный композитором Борисом Асафьевым мажорный тон музыкального повествования великолепно отразил атмосферу революционных настроений.

Балет необычайно динамичен и насыщен событиями. Спектакль повествует не столько об исторических событиях, сколько о противоречивых судьбах людей той печально известной эпохи. Поэтому образ революции (народ и привилегированное сословие – Маркиз, Людовик) разбавлен независимыми персонажами, являющимися представителями двух враждующих лагерей (Филипп, Жанна, Жером, Аделина). Сквозь призму человеческих отношений героев, через разрушенные судьбы и множество смертей вершится история.

Ведущих партий в этом спектакле было четыре: марселец Филипп, его подружка Жанна, актриса Мирель де Пуатье и баска Тереза. Каждая стала вехой в творческой биографии их исполнителей. Роль Филиппа казалась специально созданной для Алексея Ермолаева. Замечательный классический танцовщик, выученик ленинградской школы, один из основателей героического стиля в исполнительском искусстве советского балета. Филипп Ермолаева казался олицетворением пламени революции. Динамичные верчения, упругие прыжки марсельца были насыщены взрывчатой и грозной энергией. Это был представитель народа, берущий власть в свои руки. Мотивы социальной оценки образа проступали здесь ясно и отчётливо. Филипп Ермолаева – «человек, испытавший много лишений и горя, взявшийся за оружие... во имя возмездия притеснителям-феодалам».

Асаф Мессерер в роли Филиппа не уступал Ермолаеву в виртуозности, героичности танца, но казался рациональнее. Филипп Мессерера – герой, сознательно встающий во главе восстания, его воля управлялась здравым смыслом.

В роли Жанны «высокое» в понимании старого балета смешивалось с «низким», классика – с характерным танцем. Как и образ Филиппа, то возникающего из толпы, то сливающегося с ней, образ Жанны не имел самостоятельной сюжетной линии в спектакле. Она танцевала с Филиппом, потом мелькала в эпизодах восстания. И уже невестой Филиппа выступала с ним в праздничном па-де-де – в финале балета. Девочкой-подростком, обретающей в восстании взрослость, блестящей неиссякаемой жизненной силой и энергией, была Жанна в исполнении Ольги Лепешинской.

Бесстрашной девушкой, разделявшей вместе с народом его судьбу, его чаяния, выглядела Жанна – Суламифь Мессерер. С Мариной Семеновой, создавшей на московской сцене образ актрисы Мирель де Пуатье, московские зрители познакомились в партиях классического репертуара сразу после её перехода в балетный коллектив Большого театра. С первых же выступлений балерина декларировала защиту прав академического танца. Её искусство было олицетворением гармонии физического и нравственного – замечательных профессиональных данных, отвечающих актёрской теме балерины. Virtuозность техники Семеновой утверждала беспредельность человеческих возможностей. Яркая открытость эмоций – как гимн внутренней свободе человека. Марина Семёнова была героической танцовщицей 1930-40-х годов. Черты героики привнесла она и в роль Мирель де Пуатье «Пламени Парижа». Античной статуей свободы возникала фигура актрисы в красной тунике, поднятая на пьедестал восставшим народом. Внутреннее достоинство, гармония отличали образ, созданный Семёновой.

Светлана Головкина в партии Мирель была более демократична, настойчива. Семёнова идеализировала образ, Головкина придавала своей актрисе более жизненные, конкретные черты.

Актёрские удачи «Пламени Парижа», демократизм спектакля, его декларативная агитационность, эмоциональный накал лучших сцен балета, героическая тематика спектакля опередили долгую жизнь

постановки Вайнонена на сцене Большого театра. В нём выступили исполнители разных поколений.

Революционно настроенный народ, готовый к очень активным действиям, является центральным персонажем этой постановки, в связи с чем в спектакле огромное количество характерных танцев. Этот балет невозможно станцевать формально, он требует от артиста «гореть» на сцене.

Особое смысловое значение имеет «Марсельеза» – революционная песня, призванная восстать против тирании и бороться за свободу. «Марсельеза» является официальным гимном Франции по сей день.

Галантный менуэт и гавот в королевском дворце Людовика наглядно изображают резонирующий контраст существования народных масс и пышность придворной жизни, что удачно подчеркнуто преобразованием музыкального оформления в барокко. Фарандола марсельцев несет повествовательную функцию, описывая элементы повседневного быта на фоне разрастающегося революционного общества, а выразительный танец Жанны с копьем (Карманьола – популярная в народе песня-пляска времен французской революции) отражает готовность народа бороться за свои идеалы.

Танцы из «Пламени Парижа» до сих пор исполняются в концертах и на балетных конкурсах. Самое интересное – Вайнонен почти не использовал этнографический материал, но, когда в пятидесятые годы ленинградский балет гастролировал во Франции, жители Нижних Пиреней, баски, признали поставленный им танец своим.

Новаторство Вайнонена сказалось в сближении с реальностью, постановке массовых танцев. Роль кордебалета, представлявшего народ, значительно возросла, он стал активным персонажем. Мужские групповые танцы были явлением принципиально новым для балета, они обеспечивали героизацию спектакля, в спектаклях преобладало бравурное, активное начало. Полученные Вайноненом награды (Сталинские премии) свидетельствуют о принятии его творческих методов коммунистическими идеологами, но каковы бы ни были причины появления данных новшеств,

они существенно обогатили балетное искусство, расширив диапазон его возможностей.

Богатая хореографическая фантазия, проявившаяся не только в сфере характерного, но также классического танца, позволила ему создать в 1934 свою редакцию балета П. И. Чайковского «Щелкунчик»; спектакль шел во многих театрах СССР и за рубежом.

В 1944 году Вайнонена направили в Минск, недавно освобожденный от фашистских захватчиков. Ему предстояло стать художественным руководителем балетной труппы Белорусского государственного театра оперы и балета. Вайнонен восстановил труппу, помогал создать балетную студию, даже занимался бытом артистов. В такой обстановке он ставил веселый и жизнерадостный балет – «Арлекинаду».

В 1946 году Вайнонен стал штатным балетмейстером Большого театра. Непродолжительное время возглавлял балетную труппу Московского музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Ставил танцевальные номера и концертные программы для Государственного (ныне академического) ансамбля народного танца И.А. Моисеева и других коллективов и солистов.

Одним из самых известных его номеров стал «Вальс» на музыку М. Мошковского, который, в частности, виртуозно исполняла Ольга Лепешинская. Чрезвычайно прославился во всем мире «Щелкунчик» Вайнонена, покоровший множество различных сценических площадок. Па де де из этого балета часто исполняется в концертах и на конкурсах, как и знаменитейшее виртуозное па де де Жанны и Филиппа из балета «Пламя Парижа».

ФЁДОР ВАСИЛЬЕВИЧ ЛОПУХОВ

(1886 – 1973)

На его творчестве выросло не одно поколение балетмейстеров. Его находки живут в постановках молодых хореографов. А восстановленные им танцы вошли в золотой фонд классического балета.

Федор Лопухов родился в Санкт-Петербурге 19 октября 1886 года. Его отец, Василий Лопухов, бывший крепостной, в армии дослужившийся до старшего унтер-офицера, был капельдинером в Александринском театре.

В 1895 году Федор и его старшая сестра Евгения были приняты в театральное училище. Его любимым предметом была музыка. Он отлично играл на гитаре и рояле, а когда стал балетмейстером – очень пригодилось умение читать партитуру. Педагогом Лопухова был Николай Легат – убежденный хранитель традиций классического танца. Свой предмет он знал безупречно и на всю жизнь остался для ученика образцом учителя. Именно Легату Лопухов был обязан своим глубоким знанием классического танца – ведь, кроме новаторских постановок, Федор Лопухов был прекрасным классическим балетмейстером.

После окончания училища Федор Лопухов был зачислен в кордебалет Мариинского театра. Обладая великолепной сценической памятью, Лопухов впоследствии поражал артистов знанием мельчайших деталей хореографического рисунка того или иного балета. Сольные партии Лопухов начал изредка получать лишь в начале своего второго сезона.

Лопухову казалась, что Московская школа балета более плодотворная, чем петербургская. В конце концов он добился того, что его на полгода отправили в Большой театр. Там он смог воочию увидеть работу Александра Горского, которая его очень интересовала. Но он уже тогда с неодобрением относился к вольному обращению Горского с классическим наследием. Именно тогда Лопухов начал задумываться о праве балетмейстера на переделку спектаклей, вошедших в сокровищницу балетного наследия.

В первые революционные годы были для балета не лучшими. Шли все те же спектакли, новых не появлялось, а количество талантливых танцовщиков неуклонно сокращалось – многие уезжали за границу по принципиальным соображениям или не выдержав невыносимых условий существования. Постоянное недоедание и холод сделали травмы на сцене

постоянными. Тем не менее, внезапно вспыхнул бурный интерес публики к балету. Залы были переполнены на каждом спектакле, независимо от репертуара. Для тех, кто хотел работать, кто стремился к творческому поиску, предоставлялись широкие возможности.

В этих условиях в балетной труппе возросла роль Федора Лопухова. Его цепкая хореографическая память помогала восстанавливать утраченные фрагменты балетов, а хорошее знание «почерка» балетмейстера – «перекомпоновать» кордебалетный номер на меньшее количество исполнителей, не нарушая первоначального стиля. В это время он приступает к собственным постановкам. На протяжении 1918–1920 годов Федор Лопухов создал огромное количество концертных номеров. Постепенно Лопухов переходит к постановке одноактных балетов.

В 1925 году появилась книга Федора Лопухова «Пути балетмейстера». Это был необычный случай – теория намного опережала практику и становилась не результатом обобщения практического опыта, а, наоборот, направляла его.

Лопухов работал над реставрацией классических спектаклей. Особый интерес у Лопухова вызывало возобновление балетов Михаила Фокина. Были восстановлены «Павильон Армиды», «Эрос» и «Египетские ночи». В репертуар театра входили также отреставрированные Лопуховым «Карнавал» и «Шопениана». В «Половецких плясках» Лопухов когда-то танцевал и сам, поэтому ему легко было восстановить в памяти фокинскую постановку «изнутри».

В истории советского балета нет фигуры, прошедшей через столько увлечений, принёсшей в балет столько новых веяний, как Лопухов. Его достижения связаны с интересом балетмейстера к методам и стилям театральных постановок других эпох, с завоеваниями современного театра.

Фёдор Лопухов является одним из основателей бессюжетного балета. В его новаторской постановке – танцсимфонии **«Величие мироздания»** (1923) принимал участие Г. Баланчивадзе (Дж. Баланчин) – будущий ярчайший мастер этого балетного жанра.

В этом спектакле классический танец стал основой совершенно новой балетной формы – танцсимфонии. Лопухов выбрал для своей постановки музыку, значительно более сложную для сценического воплощения, причем взял цельное большое музыкальное произведение – Четвертую симфонию Бетховена. Задачей Лопухова было создание танца «в чистом виде», свободного от сценических условностей, связанных с сюжетом, от исторических костюмов, от соответствующих сюжету аксессуаров.

Задумывая балет, танцсимфонию «Величие мироздания», Ф. В. Лопухов составил определенную сюжетную программу, а затем стал подбирать подходящую для этой задачи музыку. В основе замысла Лопухова было желание представить эволюционную теорию развития средствами танца. Сам балетмейстер позднее считал такой замысел излишне наукообразным и признавал, что было бы лучше придерживаться более образной концепции, без привлечения наукообразных рассудочных форм. Свой выбор музыки (Четвертая симфония Л. Бетховена), Лопухов обсудил с авторитетными музыкантами, сотрудничавшими с театром, концертмейстером балета Б. В. Асафьевым, дирижёрами спектакля А. В. Гауком и Э. А. Купером, Они одобрили выбор, подтверждая, что музыка симфонии соответствует замыслу балетмейстера.

Балет был поставлен в Петроградском театре оперы и балета, с привлечением артистов творческого объединения «Молодой балет». Премьера состоялась 7 марта 1923 года. Реакция зала была неожиданной, она отсутствовала, ни аплодисментов, ни негативных выкриков или свиста. Такую реакцию расценили как негативную, и долгие годы балет не ставился. «Танцсимфония» – первый балет, поставленный на симфоническую музыку, был не понят тогда русской публикой. Позднее хореографические пробы Лопухова были названы «неоклассицизмом», а знаменитый хореограф Баланчин стал создателем этого направления в американском балете, которое распространилось и оказало влияние на мировую хореографию XX века. «Танцсимфония» была показана на сцене всего один раз. Но впоследствии Мясин, Баланчин, Лифарь и их

последователи развили принципы «Величия мироздания», создали задуманный Лопуховым симфонический балет.

Несмотря на краткую сценическую жизнь, балет сыграл определённую роль в развитии балетного искусства и постоянно упоминается в обзорных исследованиях, и даже изучался специально. В спектакле не было каких-то определённых партий: его участники изображали просто мужчин и женщин.

На Ф. В. Лопухове лежала серьёзная ответственность за будущее и само существование советского балета, который подвергался жесткой критике как искусство придворное, не нужное пролетарскому государству. Парадокс момента заключался в том, что новый советский зритель с большим удовольствием принимал старые спектакли со сказочно-фантастическими или романтическими сюжетами, которые никак не отвечали идеологическим установкам, звучащим из уст некоторых критиков и чиновников. Поэтому 20-е годы были временем поиска новых форм развития балетного искусства, поисков в которых были замешаны и желание приспособиться к новой действительности и стремление сохранить традиции классического балета и собственно творческие поиски новых путей в связи с тем, что ещё накануне революции творческий метод, связанный прежде всего с именем М. И. Петипа уже воспринимался как устаревший, что и вызвало новаторские поиски М. М. Фокина, А. А. Горского. Одним из возможных путей поиска была попытка наполнить искусство танца более глубоким, философским содержанием, что приводило к созданию более абстрактной образности, требовало отказа от сюжетности.

Спектакль имел большое программное значение для Ф. В. Лопухова, который впоследствии анализировал причины неудачи в своих теоретических работах. Критика балета указывала на реальные недостатки спектакля, но, вероятно, неприятие спектакля было связано с неготовностью публики к восприятию через танец абстрактных идей. Неудача сыграла негативную роль для развития этого направления в советском балете, который на долгие годы пошёл по пути драмбалета –

создания спектаклей с преобладанием сюжетного драматического материала. Вместе с тем, русские артисты на Западе продолжали развитие этой тенденции, что проявилось в работах Леонида Мясина и Джорджа Баланчина. В СССР возврат к балету-симфонии произошёл только в конце 50-х – начале 60-х годов XX века.

Удачей стал спектакль, балет-пантомима с пением по мотивам русских народных сказок в одном акте, поставленный Лопуховым на музыку Стравинского, – **«Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана»** (1927). Он не только широко использовал буффонаду, гротеск, акробатический танец, который считал естественным развитием классического, но и применил интересный прием «одушевления» бутафории – свой танец был у лисьего хвоста, дерева. Еще одним интересным приемом было использование вокальных «двойников» героев балета для создания синтетизма спектакля.

Балет **«Красный вихрь»** был создан по указанию руководства как спектакль революционного содержания. Спектакль вновь не был одобрен. Новаторство же в области формы не нашло понимания.

Лопухов был одержим идеей точной формы и не боялся экспериментов. Стараясь понять работу мышц во время экзерсиса, не побрезговал препарировать человеческую ногу в анатомическом театре. Он на время ввел в моду акробатичный конструктивизм. Ему повезло – рядом оказались молодые артисты, способные реализовать его замыслы, – Петр Гусев и Ольга Мунгалова.

С 1925 года Лопухов был единственным руководителем ленинградского балета. Большим успехом стала его постановка балета с пением в одном акте на основе рукописи Дж. Перголези. **«Пульчинелла»** на музыку Стравинского (1926). Лопухов существенно переосмыслил сюжет. Спектакль убедительно воплотил партитуру Стравинского и стал крупной вехой в творчестве Лопухова, который сделал акцент на использовании элементов комедии дель арте, а также использовал прием «спектакля в спектакле», что очень удачно сочеталось с приемами народной итальянской комедии, карнавала, балагана.

«Пульчинелла» стал первым опытом Стравинского в новой стилевой манере – неоклассицизме. Музыка балета основана на «пересоздании» произведений Перголези: Стравинский с любовью, вкусом и тактом использовал отдельные мелодии итальянского мастера, его характерные ритмические формулы, преломив их в современном духе, усложнив их собственными гармониями. В скромном, камерном оркестре зазвучали типичные для начала XVIII века жанры: осовремененные, пересозданные гением Стравинского серенада, гавот, менуэт, токката, тарантелла. Но балет постигла неудача – состоялось всего десять спектаклей из-за того, что контракт со Стравинским на использование его музыки был заключен на очень короткий срок по финансовым соображениям.

Лучшим балетом Федора Васильевича Лопухова считается «Ледяная дева» на музыку Грига (1927). Сюжет этого балета был основан на произведении Ибсена «Пер Гюнт».

Музыка Эдварда Грига удачно сочетает мелодическое богатство, северный мягкий лиризм и ясно слышимый норвежский фольклор. Многие из его сочинений были знакомы и узнаваемы достаточно широкой аудиторией. Прекрасный знаток балета, Асафьев удачно «сшил» отдельные фрагменты, и музыкальная драматургия предстала в спектакле цельной и, главное, неотрывной от драматургии хореографической.

Музыкальным вступлением к спектаклю стал норвежский танец «халлинг», а рассказ старика шел под «Песню Сольвейг». Историю о Ледяной деве слушает ее героиня Ледяная дева, удобно устроившись на сухом дереве в акробатической позе «колечко». От ее графически отточенного силуэта веяло колючим холодом.

Действие открывалось шествием зимы (на музыку «Шествия гномов»). Тут были не только гномы, но горные духи, кобольды и прочая причудливая лесная нечисть. Они волокли громадные сани с лунными девами. На воображаемых лыжах с горы спускался Асак. Увидев дивный зимний лес, он в задумчивости опускался на колени. Подобно Жизели из второго акта за его спиной из люка возникала Ледяная дева. Дуэт шел на музыку григовского «Ноктюрна». Лопухов органично смешивал

классическую лексику с акробатическими движениями – «шпагатами», «колечком» (лейтмотив Девы), «рыбкой». Сочиняя хореографию, балетмейстер опирался на возможности незаурядных исполнителей. Ольга Мунгалова, помимо холодноватой пластики движений и сильного «стреляющего» прыжка, великолепно владела танцевальной акробатикой. Петра Гусева недаром называли «королем поддержки». В финале «знакомства» Асак бережно ставил Деву на ветку дерева, и дерево тут же исчезало.

Далее перед героем возникал мир его героини. Снежные юноши в причудливых позах выносили ледяных дев. Кобольды и тролли неслись стремительным вихрем, их сменял вальс снежных юношей с Ледяной девой. В нем Дева прыгала с дерева, переворачивалась в воздухе и навзничь падала на руки партнеров. Позже юноши подбрасывали Деву вверх вертикально «как свечку». Сложнейшая мужская вариация Зимней птицы была под силу лишь виртуозам танца. В ней поочередно блистали Алексей Ермолаев и Борис Комаров. В этом номере «старые» хореографические комбинации, напоминающие танец Голубой птицы из «Спящей красавицы», обновлялись находками Лопухова. Например, выброшенная вперед нога сгибалась в колене и выпрямлялась, что придавало прыжку (по меткому замечанию балетмейстера) «характер особый, острой колючести». Последующую затем вариацию героини именовали «Поступью Девы». Ей вторил кордебалет снежных дев и снежинок. Танцевальная сюита завершалась круговращательным вихрем зимних сил, пытающихся противостоять наступающей весне.

Вторая картина (на музыку «Утра») происходила на той же поляне, однако пейзаж стал весенним. Древняя старуха выгоняла из-за кулис живую корову, за ней в крестьянской одежде появлялась Сольвейг. Появившийся Асак замечал девушку и был поражен ее внешним сходством с Девой (двух героинь спектакля исполняла Мунгалова). После дуэта на музыку поэмы «Эрос» герой уводил Сольвейг к людям. Заметим, что даже по окончании спектакля не становилось ясным – были ли две героини лишь земными и фантастическими ликами одного существа, или, подобно

Одетте и Одиллии, их внешняя схожесть лишь вводила героя в гибельный обман.

Во втором акте разворачивалось красочное зрелище норвежской деревенской свадьбы. На лошадях, в праздничных нарядах выезжали новобрачные. Гости прибывали, толпа на площади медленно раскачивалась, подчиняясь мелодии, славящей молодых. Дети забрасывали их цветами, охотники приветствовали громкими выстрелами. Начинались шуточные танцы. После прохода отца Асака с двумя свахами на сцене появлялась незнакомая женщина. Неспешно кружась, она сбрасывала одну за другой семь юбок, и все узнавали забавника Дружко. В наступившей темноте наставала пора традиционной свадебной игры – прыжкам через бочки, в которых горела смола. После других пришел черед невесты. Она прыгнула и исчезла. Лишь белый дымок вьется и тает в воздухе. Асак, оттолкнув отца, кидается вслед за исчезающим облачком.

Третий акт происходил там же, где начинался первый, но контрастировал с ним. Лес не ждал весну, а готовился к северной зиме. Напрасно герой надеялся вернуть Сольвейг или хотя бы объяснить с Девой. Под музыку «Вальса-каприза» появлялся хоровод ее ледяных двойников. Среди двенадцати была и та, которую искал Асак, но, увы, не смог отличить ее. Мелькали знакомые движения героини, все девы делали «шпагат», все были уже по-зимнему суровы и бесстрастны. Герой был обречен. На музыку «Бури» из «Пер Понта» зимние вихри кружили, подкидывали и швыряли его на землю. В финале Асака закидывали на то дерево, где ему впервые явилась Ледяная дева. Он повисал вниз головой, зацепившись ногами за корявый сук. В эпилоге снова возникала первая сцена – рассказ старика, и звучала «Песня Сольвейг».

Балетмейстер-новатор Фёдор Лопухов создал оригинальную постановку, где смело экспериментировал в области хореографической выразительности и танцевального симфонизма. Лопухов назвал свой спектакль «классическим балетом в преломлении 1927 года». Старая схема романтического спектакля была наполнена обновленной формой, а через нее и новым содержанием. Критика же требовала не обновленного танца, а

нового «революционного содержания», понимая под этим, прежде всего, классово выдержанный сюжет. «Нет решительного сдвига от беспредметности танца, нет драматизма, нет эмоциональной насыщенности, а налицо все та же голая форма, хотя обновленная приемами акробатики. 32 фуэте у прежней прима-балерины и несколько «шпагатов» подряд у новой – явления крайне сходные, и они не выводят балет за пределы чисто формальных преобразований» (А. Гвоздев).

Премьера балета собрала менее половины зала. Зато позднее зритель охотно посещал новинку. «Ледяная дева» прошла 68 раз, продержавшись в репертуаре 10 сезонов, пережив все спектакли 1920-х годов.

Спектакль имел успех у зрителей, которые стремились к красивому зрелищу. Сказочный сюжет на народной крестьянской почве не вызывал протеста со стороны ориентированной на «классовый подход» критики. Был сделан определённый шаг в развитии драматургического содержания балета. Спектакль занял своё место в репертуаре советских балетных коллективов.

Историк балетного театра Елизавета Суриц четко охарактеризовала значение лучшего спектакля Федора Лопухова: «„Ледяная дева" – балет, обращенный в будущее, в котором новое рождалось из воскрешаемого и заново переосмысленного старого. Он возрождал многоактный спектакль, сближая „большой балет" XIX века с новыми формами монументального сюжетного балета. Он реабилитировал классическую лексику, одновременно сделав ее языком современного искусства, ориентировал на поиски художественного обобщения в танце. Он наметил пути театрализации фольклора, наиболее перспективные для будущего советского хореографического театра».

В 1931 году состоялась премьера балета «**Болт**» на музыку Шостаковича. Балет был запрещен сразу после генеральной репетиции. И хотя в прессе впоследствии появились сообщения, что авторы переработают балет, публика так его и не увидела.

Шостакович и Лопухов пытались создать реалистический балет на производственную тему, стараясь не прибегать, судя по их высказываниям,

даже к гротескности, что не всегда получалось – в музыке, безусловно, есть усмешка. И уж конечно, постановщики не планировали в открытую насмеяться над советской действительностью, хотя, например, Шостакович в письмах писал о сюжете «Болта» с иронией. И тем не менее, именно в идеологическом пасквиле худсовет обвинил создателей балета. Сейчас же кажется совершенно невероятным, что можно было ставить балет на подобную тему.

Рабочего выгоняют с завода за нарушение трудовой дисциплины, и он подговаривает беспризорника подложить в станок болт – «тогда работа ненавистного цеха остановится». Станок ломается, а подозрение падает на ударника. Однако беспризорник сознается в содеянном, и в результате арестовывают истинного виновника. Сегодня сюжет «Болта» может восприниматься только как абсурдный, и именно «сюрный ключ» (с элементами пародии, где это продиктовано музыкой Шостаковича) избран постановщиками при интерпретации балета. На сей раз Лопухова обвиняли в любовании прогульщиками и бюрократами – слишком уж яркими получились их сценические образы.

После организованной в прессе травли Лопухов был отстранен от своей должности в родном театре. Правда, вскоре он получил назначение в Ленинградский Малый оперный театр, где должен был возглавить существовавшую там балетную труппу. За те четыре года, что Лопухов работал с этим балетным коллективом (1932 – 1935), было поставлено немало интересных спектаклей, среди них – балет **«Светлый ручей»** (1935) на музыку Дмитрия Шостаковича. Балет понравился зрителям благодаря музыке Шостаковича, хорошей хореографии Лопухова, а главное – своей «современности», то есть злободневной тематике. ***Балет «Светлый ручей» является первым советским балетом на современную бытовую тематику, где главные герои действовали под своими реальными именами.*** Вскоре после премьеры в Ленинграде он был перенесен в Большой театр. Но в газете «Правда» появились разгромные статьи о музыке Шостаковича к опере «Леди Макбет» и балету «Светлый ручей».

Дмитрий Дмитриевич Шостакович написал три балета: «Золотой век» (1930), «Болт» (1931) и «Светлый ручей» (1935). Все они были написаны в молодости. Ровно три балета написал и Петр Ильич Чайковский (большинство – в зрелости), но как различались судьбы их балетов! Успех балетов Чайковского был сравнительно быстрым, а Шостакович жил в такое сложное время, что балеты, а также опера «Леди Макбет Мценского уезда» испортили ему много крови. Все балеты Шостаковича были попытками создать балет на современную тему; эти попытки он, естественно, разделял с балетмейстером Лопуховым.

Спектакль «Светлый ручей» Лопухова был назван «балетной фальшью». Спектакль по личному распоряжению Сталина сняли, Лопухова уволили из Большого театра, его балеты навсегда запретили к исполнению, многие ленинградские артисты, приехавшие с Лопуховым, вернулись в Ленинград.

Жизнь и творчество Фёдора Лопухова проходили в очень сложную историко-культурную и политическую эпоху. За время руководства театром сумел отстоять и сохранить большинство балетных спектаклей классического наследия, входящих ныне в «золотой фонд» российского и мирового балетного искусства. Во время редакторской работы над классическими балетами делал это так мастерски, что поставленные им танцы нередко невозможно было отличить от первоисточника М. И. Петипа. Балетмейстерское творчество Фёдора Лопухова очень разностороннее, в нем большую роль играют экспериментальные работы, тем не менее основанные на классическом танце с привнесением разнообразных народных плясок (фольклора). Наряду с К. Голейзовским впервые ввёл в дуэтный танец сложные акробатические поддержки (в том числе стал изобретателем движений, известных ныне во всем балетном мире). За создание балета «Ледяная дева» (1927) единственный в стране был отмечен званием «Заслуженный балетмейстер РСФСР»

Почти до самых последних дней Федор Васильевич Лопухов, доживший до восьмидесяти шести лет, продолжал работать. Кроме ряда постановок 60-х годов в Малом оперном театре, он много сил уделял

преподавательской работе. Занимаясь всю жизнь балетмейстерской деятельностью, испытал радости и неудачи этой сложной профессии, Лопухов как никто другой понимал важность обучения ей. Еще в 1937 году, занимая пост художественного руководителя Ленинградского хореографического училища, он организовал балетмейстерские курсы. А в 1962 году по его инициативе было открыто балетмейстерское отделение при Ленинградской консерватории. На сегодняшний день все спектакли Фёдора Лопухова забыты. На сцене Мариинского театра идут лишь некоторые номера: танец персиянок в опере «Хованщина» и фанданго в балете «Дон Кихот». Остались сочинения Ф. Лопухова:

«Величие мироздания». Танцсимфония Ф. Лопухова. 1922

Пути балетмейстера. 1925

Шестьдесят лет в балете. 1966

Хореографические откровения. 1972

В глубь хореографии. 2003

КАСЬЯН ЯРОСЛАВИЧ ГОЛЕЙЗОВСКИЙ

(1892 – 1970)

Голейзовский вошёл в историю как балетмейстер, снискавший уважение артистов мирового уровня. Касьян Голейзовский – это революционер от балета, лидер авангарда 20-х годов. Именно он модернизировал классический танец: традиционный балет соединял с элементами акробатики, а хореографическую драму с фольклорными мотивами. Голейзовский – балетмейстер-реформатор, мастер хореографической миниатюры, которому не было равных.

Всю жизнь Голейзовского больше ругали, чем хвалили. Однако именно его Баланчин и Григорович считали своим учителем.

Родился Касьян Голейзовский в Москве в семье артистов Большого театра. Мать, Елена Дмитриевна Дашкова была балериной, отец – солист оперы.

Когда Касьяну исполнилось восемь лет, мать определила его в Московское хореографическое училище Большого театра. Одновременно

мальчик начал обучаться живописи у Врубеля и посещать Строгановское училище.

В 1906 году он был переведен в Петербург и там стал изучать языки – английский, французский, польский и персидский. Кроме того, он играл на скрипке и занимался спортом. По окончании петербургского училища в 1909 году Голейзовский был зачислен в труппу Мариинского театра, однако по его собственной просьбе его перевели назад в Москву, в Большой театр.

В театре он работал в течение нескольких лет в качестве танцовщика, но чуть ли не с первых месяцев начал пробовать силы в хореографии и в педагогике – сначала под руководством Александра Горского и солиста Михаила Мордкина, позже – самостоятельно.

Рамки классического танца в его академической ипостаси были Голейзовскому узки. Он страстно хотел экспериментировать, искать новые балетные формы, новый язык хореографии и пластики, а в стенах Большого театра это было невозможно в том масштабе, в каком хотелось бы начинающему новатору.

В 1916 году Касьян Голейзовский создаёт собственную профессиональную балетную студию – «Московский Камерный балет» (около 25-ти танцовщиков), в которой, осмысляя опыт смежных искусств, реформы А. Дункан, А. Горского, М. Фокина, он создаёт собственную эстетическую программу. С 1918 года в труппу влились и артисты Большого театра. В начальный период «Молодого балета» (1922 – 1924) самой яркой фигурой, вдохновителем и инициатором всех экспериментов был Георгий Мелитонович Баланчивадзе (впоследствии Джордж Баланчин).

В ту пору новаторство Горского и Фокина уже понемногу становилось общепризнанной балетной классикой и утвердилось на московской и петербургской сценах. Голейзовский стремился идти дальше, опираясь на созданное этими двумя балетмейстерами, которых он всю жизнь считал своими учителями. Фокин был мастером формы и позы, Горский – мастером образа и глубины чувства, Фокин ставил выверенный

и эстетически безупречный танец, Горский – стихийные страстные пляски. Голейзовский решил пойти по пути слияния лучших качеств того и другого, воплощая глубину раскрытия образа в новаторских формах.

Свои первые постановки он осуществлял на сценах небольших частных театров. Излюбленным жанром Голейзовского была хореографическая миниатюра. А персонажами – модные героини комедии дель арте, Арлекины, Коломбины и Пьеро.

В первые послереволюционные годы основной темой для Голейзовского стало свободное самовыражение человеческой личности. Персонажи комедии дель арте устарели – он хотел создавать философские балеты, темы которых раскрываются в момент наивысшего эмоционального напряжения. В студии Голейзовского «Московский камерный балет» им были поставлены «Саломея» Штрауса, «Соната смерти и движения» Скрябина, «Фавн» Дебюсси, «Смерть Изольды» Вагнера, многочисленные номера на музыку Шопена, Прокофьева, Скрябина.

Сценические решения Касьяна Голейзовского были нестандартными, как и его хореография. В двадцатые годы его привлек конструктивизм, помогающий показать человеческое тело в совершенно необычном ракурсе, создать эффект новизны восприятия. Отношения с музыкой у него были сложные – он считал, что композитор должен сочинять после того, как увидит поставленный балетмейстером танец. Но найти такого композитора было нелегко.

В 1924 году Касьян Голейзовский вернулся в Большой театр – теперь уже в качестве балетмейстера. В 1925 году в Экспериментальном театре (филиале Большого) состоялись две премьеры Голейзовского – «Иосиф Прекрасный» на музыку С. Василенко и «Теолinda» Шуберта. Эти постановки имели успех, хотя бурные дискуссии вызвали новизна пластики, оформление спектаклей, а отчасти и тема: конфликт между личностью и властью.

Начиная с середины 1930-х годов, когда официальная идеология провозгласила формальные искания «формализмом», Голейзовскому редко

удавалось работать в Москве (если не считать постановки физкультурных парадов на Красной площади).

Когда отношения Голейзовского с руководством Большого театра обострились, балетмейстеру пришлось его покинуть. Его уделом стала бурно развивавшаяся в те годы эстрада, где можно было всюю экспериментировать, продолжал он сотрудничать и с другими московскими и ленинградскими театральными коллективами.

С работой на эстраде был связан и первоначальный интерес Касьяна Голейзовского к фольклору. В академическом балете народные, фольклорные истоки национального танца фактически были потеряны, Голейзовский же решил вернуться к первоосновам – конечно, на свой лад, соблюдая, однако, все принципы народного танца.

В 30-е годы в репертуаре ведущих театров страны вновь прочно заняла свое место классика. Однако споры вокруг классического балета не утихали. Голейзовский мечтал поставить большой классический балет в современной интерпретации, дополнив классический танец новаторскими элементами и переосмыслив сюжет. В Харьковском театре оперы и балета поставил «Спящую красавицу». Получилась сказочная феерия, почти без сюжета.

Премьера следующего спектакля Голейзовского, «Бахчисарайский фонтан», состоялась в 1939 году в Минске. Он был выдержан в жанре хореодрамы. Интерес к фольклору привел его в Беларусь, Украину, Узбекистан, Таджикистан, где он поставил ряд спектаклей и участвовал в подготовке декад национального искусства: лучшая его работа – первый национальный таджикский балет «Ду гуль» («Две розы») на музыку А. С. Ленского (1941).

До начала 60-х годов у Касьяна Голейзовского так и не было возможности работать с постоянной балетной труппой. Несколько десятилетий в официальных кругах к его искусству относились с подозрением, как к «формалистическому» и «декадентскому». Его взгляды на искусство считались не соответствующими официально господствовавшему в искусстве «социалистическому реализму». Однако у

артистов, в том числе и у танцовщиков Большого театра, он пользовался большим авторитетом как мастер нестандартной хореографии, расширявшей их исполнительские возможности, и они нередко обращались к Голейзовскому за помощью или советом. Ставил он и отдельные концертные номера для артистов Большого, а также для мюзик-холла, работал в самодеятельных театрах. Осталось очень мало – да и кто из кинозрителей, до сих пор влюбленных в кинокомедию «Цирк», снятую в 1936 году, знает, что танцы для нее поставил Голейзовский?

В 1959 году состоялся его «Вечер хореографических миниатюр», поставленный силами выпускников хореографического училища.

Многие находки Касьяна Голейзовского были подхвачены и продолжены балетмейстерами следующих поколений, среди которых был и прославленный Юрий Григорович.

В 1962 году состоялось возвращение Голейзовского в Большой театр, на сцене которого была поставлена его «Скрябиниана». К творчеству Александра Скрябина Голейзовский обращался всю жизнь. Одна из первых постановок, которую он назвал «Белой мессой», на музыку Десятой сонаты, была трактована балетмейстером как «Стремление человека к прекрасному, через ошибки, падения, препятствия». Голейзовский держал внимание зрителя на центральной фигуре, образе Человека, а антураж превращал в хор, слившийся в едином порыве, вторящем переживаниям Человеку. Это было в одном стиле с режиссёрским направлением Мейерхольда. Когда же наконец Человек достигал своей цели – жертвенного подвига, его тело исчезало. «Я хотел передать брэнность телесного».

Тонко чувствуя экспрессивность и эротизм музыки Скрябина, Голейзовский с наслаждением и неисчерпаемой фантазией воплощал свои идеи в танцевальных композициях, используя красоту тела как живой скульптурный материал. Он оставлял на исполнителях минимум одежды, показывая, как прекрасно и выразительно обнажённое тело. Видя в эротике раскрепощённое начало, Голейзовский насыщал ею даже постановки,

относящиеся к «высокому стилю». И в музыке Скрябина он выделял чувственные интонации.

В 1964 году состоялась премьера балета «**Лейли и Меджнун**» на музыку С. Баласаняна. Повесть о несчастной любви Лейли и Меджнун – бесценный памятник древнеарабской письменности. В сюжете балета события, происходящие в VIII – IX веках в одном из Согдийских городов. Трёхактный полнометражный балет Касьян Голейзовский поставил в духе импрессионизма, он задуман как красивая легенда о возвышенной, трогательной, трагической любви юных героев, разделённых силой сословных предрассудков.

После этого последовал ряд постановок в Большом и других театрах. Последней работой Голейзовского стало создание для труппы московского «Молодого балета» танцевальной сюиты «Мимолетности» на музыку С. Прокофьева.

На протяжении более чем пятидесяти лет Голейзовский накапливал впечатления о народной хореографии. В 1964 году вышла уникальная книга «Образы русской народной хореографии». В книге большое число свидетельств о хороводах, обрядах, играх, праздниках и плясках на широком историческом материале от древней Руси до наших дней.

Творчество хореографа К. Голейзовского – уникальное явление отечественной культуры, поражающее своей многогранностью и образной силой. В его разнообразной и богатой художественной жизни можно выделить целый ряд устойчивых идейно-тематических интересов. Он мог стать поэтом, писателем, историком, художником, музыкантом. Сочинение стихов, литературные публицистические работы, переводы с языков, занятия музыкой, драматические и режиссерские курсы, усердное постижение премудростей живописи, графики и скульптуры стали для него истинной потребностью. Каждая из названных областей была для него доступна, но стал он именно хореографом потому что в самой этой профессии как нигде выражается объединяющая синтезирующая сила творчества.

ЛЕОНИД ВЕНИАМИНОВИЧ ЯКОБСОН

(1904 – 1975)

Л. В. Якобсон – советский артист балета, балетмейстер, руководитель труппы «Хореографические миниатюры» (ныне «Театр балета имени Леонида Якобсона»); заслуженный деятель искусств РСФСР (1957). Лауреат Сталинской премии II степени (за балет «Шурале», 1951).

Его мышление было абсолютно самобытным, его фантазия была неистощима. Но он не сделал и половины из того, что мог бы сделать.

Леонид Якобсон родился в Санкт-Петербурге, в еврейской семье. В 11 лет остался без отца. Он обучался балету в Ленинградском хореографическом училище.

Его первые хореографические произведения стояли особняком на фоне всех остальных концертных номеров, которые преподаватели сочиняли для учеников. Последователь Фокина, Якобсон с самого начала шел по пути сопротивления. Его фантазии были тесны рамки классического танца. Агриппина Ваганова, слово которой много значило в балетном Ленинграде, была сторонницей чистой классики и вскоре оказалась в числе яростных противников эстетики Якобсона. Сам балетмейстер всегда был далек от того, чтобы пойти на малейший компромисс со своей творческой совестью. Возможно, именно поэтому его и ожидала судьба вечного скитальца. ужиться в одном городе с Вагановой он не мог – и когда его позвали в Москву, он уехал из Ленинграда. Работал в Москве, Свердловске, Ашхабаде, Казани, сотрудничал в Молдавии с ансамблем «Жок».

Наконец в 1949 году первый период изгнания Якобсона был закончен – его снова пригласили работать в Кировский театр. В 1950 году Якобсон ставит балет «Шурале». Федор Лопухов очень высоко оценил новую постановку Леонида Якобсона. Успех спектакля у публики был огромный. За балет «Шурале» сам балетмейстер и исполнители главных партий получили Сталинскую премию, что, однако, не помешало некоторым представителям «общественности» обвинить Якобсона в натурализме и кощунственной модернизированнойности, называя автора врагом советской

хореографии. И вдруг... Одна из центральных газет напечатала статью «Космополит в балете». Эта кличка была дана Якобсону, он-де и враг советского балета, и отщепенец, и космополит.

Вскоре после этого Леонид Якобсон во второй раз был уволен из театра. Его постановка, как ни странно, осталась в репертуаре, а сам балетмейстер не мог даже войти в театр.

Спустя шесть лет после изгнания, Леонид Якобсон вернулся в труппу Кировского театра, которой теперь руководил Федор Лопухов, очень его ценивший. Он предложил Якобсону поставить балет «Спартак».

За десять дней Леонид Якобсон должен был пересмотреть либретто, прослушать музыку Арама Хачатуряна и приступить к репетициям. Ни либретто, ни музыка Якобсона не удовлетворили – первое показалось слишком скучным и схематичным, второе – слишком затянутым. Хачатурян же пошел на конфликт – он не мог стерпеть вмешательства в свою работу и уж тем более – критики, и не разрешал сократить партитуру, написанную на довольно рыхлое либретто. Оба, и Хачатурян и Якобсон, обладали взрывными темпераментами, их спор вылился в настоящую драку посреди Невского проспекта, после которой отношения между композитором и балетмейстером много лет оставались враждебными.

«Спартак», задуманный Якобсоном, нарушал все привычные традиции. Впервые в истории отечественного балетного театра он построил целый балет на основе «свободной пластики», одев исполнителей в туники и сандалии. «Сцены из римской жизни» – так сам хореограф определил жанр балета. Его увлекла задача воссоздать в движущейся пластике античность на пороге краха, еще поражающую избыточной роскошью, но уже тронутую тлением, внутренне омертвелую, циничную. Дух античности доносило необычайное пластическое решение спектакля. Отказавшись от классического танца с непременно для него выворотностью ног, позициями и пуантами, хореограф сочинил собственный танцевальный язык, подсказанный только его поистине неистощимой фантазией и редкостной музыкальностью.

Премьера состоялась 27 декабря 1956 года и по тем временам была одним из счастливейших событий балетной жизни России. «Спартак» принес Якобсону ошеломляющий успех.

Следующей работой Якобсона стал спектакль **«Хореографические миниатюры»** (1958). Он объединил в спектакле произведения самых различных жанров. Основой номеров являются скульптуры и картины великих художников, мифологические герои, персонажи классических и современных литературных произведений. Спектакль «Хореографические миниатюры» был заснят на пленку: т/ф получил приз «Золотая нимфа» (1961, Монте-Карло) и диплом Парижского университета танца (Международного центра хореографической культуры) к 300-летию основания Королевской академии танца (1961).

Смелой разведкой не освоенных хореографией областей были новые спектакли – «Двенадцать», «Страна чудес» и «Клоп». Но попытка Якобсона воплотить на балетной сцене образы Маяковского и Блока смутила театральных чиновников – все три постановки были исключены из репертуара по приказу вышестоящих инстанций. Балет «Двенадцать» по поэме Александра Блока был запрещен из-за неясности финала; окончательное запрещение вызвал Иисус Христос с красным знаменем в руках.

В 1969 году Леонид Якобсон стал инициатором создания и художественным руководителем ленинградской труппы **«Хореографические миниатюры»**, название которой повторяет название спектакля, поставленного Якобсоном в театре Кирова в 1958 году. Этот спектакль был экранизирован в 1960 году, а затем был награжден призом «Золотая нимфа» в Монте-Карло, за что Якобсон получил диплом Парижского университета танца.

В течение двух лет балетмейстер, изголодавшийся по творчеству, сумел создать абсолютно новый и обширный репертуар. В это время родился его знаменитый **«Экзерсис XX века»** на музыку Иоганна Себастьяна Баха.

В его труппе не было места кордебалету – он планировал создание коллектива солистов, которые выступают в различных жанрах.

Каждая новая постановка Леонида Якобсона вызывала волну обсуждений в партийных организациях и неодобрительную реакцию. Его хореографические миниатюры долгое время запрещались к постановке, и отстоять большинство из них было очень сложно. Театру запрещались гастроли даже по городам Союза. О его творчестве молчали в прессе – имени Леонида Якобсона словно бы и не существовало в балете.

Он продолжал ставить свои миниатюры и писать книгу «Письма Новеру», которая была издана в России лишь в 2001 году. Его статья «Музыка и хореография современного балета» заканчивается так: «Словом, работы, замыслов – много. Главное – успеть. Март 1974 года».

Но он не успел. Якобсон находился на пределе сил, здоровье его с каждым днем ухудшалось. Он скончался 17 сентября 1975 года в Кремлевской больнице, до последних минут не веря в то, что уже никогда не сможет поставить все запланированные балеты.

Творчество Леонида Якобсона познало огромный успех и самые высокие государственные награды – после чего тут же следовала очередная опала.

Ныне хореографические работы Леонида Якобсона признаны мировой классикой, его имя носит балетный театр – Санкт-Петербургский Государственный Академический театр балета имени Леонида Якобсона (Балет Якобсона).

Санкт-Петербургский государственный академический театр балета имени Леонида Якобсона (Балет Якобсона) – первый в СССР балетный театр, учреждённый отдельно от оперной труппы. Основан в 1966 году танцовщиком и балетмейстером Петром Гусевым как «Камерный балет», позже «Хореографические миниатюры». С 1969 по октябрь 1975 года коллектив возглавлял Леонид Якобсон. С 2011 года художественным руководителем театра является Андриан Фадеев.

АРТИСТЫ РУССКОГО И СОВЕТСКОГО БАЛЕТА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

ЕКАТЕРИНА ВАСИЛЬЕВНА ГЕЛЬЦЕР (1876 – 1962)

Родилась в Москве в артистической семье. Отец – Василий Гельцер, артист балета Большого театра; дядя – Анатолий Гельцер – театральный художник. В 1894 году по окончании Московской балетной школы работала в Большом театре. В 1896 – 1898 годах выступала на сцене Мариинского театра. Выступала во многих постановках балетмейстера М. И. Петипа, что наложило большой отпечаток на творчество балерины.

С 1898 по 1935 годы Гельцер выступала на сцене Большого театра. С 1910 года в составе антрепризы С. П. Дягилева принимала участие в гастрольных поездках за рубеж.

После революции, когда почти все звезды русского балета эмигрировали в Европу, она оказалась в положении «настоящей хозяйки Большого театра». Она первой из артистов балета удостоилась звания «народной» (1925). В околотеатральных кругах первенствующее положение столь возрастной балерины объясняли особым благоволением к ней со стороны наркома просвещения Луначарского.

В 1920-е годы Гельцер была связана узами брака со своим многолетним партнёром по сцене – Василием Тихомировым. Их творческий тандем сохранился и после того, как семья распалась.

Сценическая манера Екатерины Гельцер представляла собой синтез безукоризненной техники исполнения, музыкальности, выразительности танца с повышенным вниманием к внутренней жизни сценического образа. Огромный успех имела 50-летняя Гельцер в первом советском балете «Красный мак».

В 1930-х годах Гельцер гастролировала по СССР. Её последние выступления состоялись в весьма преклонном возрасте, в 1942 – 1944 годах.

Екатерина Васильевна Гельцер ознаменовала своим творчеством торжество московской исполнительской школы и всего русского балета, одновременно с этим будучи балериной совершенно неповторимой и глубоко индивидуальной. Ее долгая жизнь в искусстве и бесконечная преданность танцу были поистине беспримерными. Тамара Карсавина писала о Екатерине Гельцер: «Все, что мне приходилось видеть до сих пор, не идет ни в какое сравнение с техникой Гельцер, настолько ее танец поражал виртуозными техническими трудностями и удивительной непринужденностью исполнения. Я не знала ни одной танцовщицы, столь беспредельно посвящающей себя своему искусству... Во всех ее танцах всегда чувствовалось какое-то самозабвенное наслаждение...».

Екатерина Васильевна Гельцер – не просто одно из имен в истории русского балета, это одна из ярчайших звезд отечественной сцены 1920-х годов.

ВАСИЛИЙ ДМИТРИЕВИЧ ТИХОМИРОВ

(1876 – 1956)

Родился в Москве и первые уроки балетного искусства получил в московской школе. Однако способности юного танцовщика были столь очевидны, что в 1891 году его перевели в Петербургское хореографическое училище, где уровень преподавания на тот момент был выше. Однако сердце Тихомирова принадлежало Москве и Большому театру, в котором он мечтал танцевать с самого детства, и по окончании училища в 1893 году он вернулся в Москву. Василий Тихомиров обладал и эффектной сценической фактурой – высокий, статный юноша, к тому же незаурядный танцовщик, сразу обратил на себя внимание и зрителей, и руководства труппы. Тихомиров миновал обязательный для многих танцовщиков этап выступления в кордебалете, сразу став премьером. Он возвратил зрителю все достоинства мужского классического танца. Мужественность в сочетании с пластичностью и грациозностью – вот те черты, которые помогли Василию Тихомирову стать выдающимся танцовщиком.

В 1898 году в Москву вернулась молодая балерина Екатерина Гельцер. Женственная, изящная Гельцер и мужественный, рыцарственный

Тихомиров образовали великолепный сценический дуэт, который впоследствии перешел и в их личные отношения. Тихомиров и Гельцер соединили не только свое исполнительское искусство, но и судьбу, став мужем и женой и продолжая выступать вместе. Даже после того, как их семья распалась, они продолжали оставаться партнерами на сцене и поддерживали дружеские отношения.

Тихомиров многим был обязан и отцу Екатерины Васильевны, Василию Фёдоровичу Гельцеру, известному артисту. Беседы с Василием Фёдоровичем о литературе, живописи, балете много дали начинающему артисту, помогли ему найти своё место в искусстве. Гельцер сумел убедить молодого артиста в том, что его истинное призвание – балет.

Критика справедливо видела в Тихомирове талантливого продолжателя сложившихся традиций классического балета. Тихомиров и сам ощущал себя наследником их традиций, обязанным блюсти их и защищать от неуместных, по его мнению, новшеств, способных лишь исказить облик классического танца. Именно поэтому и возникло в Большом театре противостояние Тихомирова и Горского, который стремился к новаторству. Александр Горский ориентировался на реформаторские постановки, и когда Тихомиров занял в Большом театре должность режиссёра, разногласия балетмейстеров вылились в конфликт. В 1911 году «Петербургский листок» писал: «Московские балетмейстеры Горский и Тихомиров рассорились друг с другом, и ссора эта оказала влияние на происходившие репетиции, которые временно прерваны».

Впоследствии Тихомиров также совсем не принимал новаторских реформ в балете своего же ученика К. Голейзовского.

И во взглядах на преподавание Тихомиров противостоял Горскому. Горский старался соединить классическую методику преподавания с пластикой свободного танца, учил своих воспитанников вхождению в психологическую сущность исполняемой роли. Тихомиров же, как отзывались о нём, «сохранил московскую балетную школу и не допустил проникновения в неё вредных искажений и формалистских перегибов, но вместе с тем и не допустил приближения её к служению новым задачам».

Действительно, Тихомиров как преподаватель не мог и принципиально не хотел преподавать своим ученикам никаких новых тенденций в танце. Он считал, что любые новшества — это нарушение академических традиций, совершенно недопустимое в классическом балете. Поэтому ученики Тихомирова безупречно владели классической техникой. Особенно ценно это было в тот переломный для балета момент, когда велись ожесточенные споры между приверженцами «старого» и «нового» искусства.

Избегать взаимного влияния двух подходов к балету Горского и Тихомирова не удавалось. Развитие танца неуклонно требовало новаторства. С другой стороны, основой балета всегда оставался академический, классический танец, и здесь школа Тихомирова была непревзойдённой.

Впоследствии, в 1924 году, когда после смерти Горского Тихомиров возглавил московскую балетную труппу, он как режиссер воспринял многое из наследия Горского, что он не принимал в свое время как танцовщик. Углублённый психологизм раскрытия образов, элементы свободной пластики – все это проявилось в тихомировских постановках «Эсмеральды» и второго акта «Красного мака», который был назван «первым советским балетом».

Василий Дмитриевич Тихомиров прожил долгую жизнь. Перед войной, в 1940 году, ему пришлось сократить свою педагогическую деятельность из-за болезни, однако он продолжал помогать молодым танцовщикам и постановщикам своими советами. Кроме того, Василий Дмитриевич Тихомиров никогда не ограничивал свои интересы одним лишь балетом. Сам он утверждал: «В сущности, всё даётся культурой, нужно стремиться к развитию способностей артиста».

Сам Тихомиров был всесторонне образованным человеком и старался привить любовь к знаниям и своим питомцам. Он интересовался живописью, литературой, изучал психологию. Специально для того, чтобы читать в подлинниках иностранную литературу о балете, изучил французский язык.

НИКОЛАЙ ГУСТАВОВИЧ ЛЕГАТ

(1869 – 1937)

Сын балетных танцовщиков Петербургской императорской сцены Густава Легата и его жены характерной танцовщицы и пантомимной актрисы Марии Семеновны Легат, брат Сергея Легата. Всего в семье было пятеро детей, и все были отданы в балетную школу.

Николай Легат образование получил в балетном отделении Петербургского театрального училища. В 1888 году был принят в труппу императорского Мариинского театра сразу корифеем, в обход меньших амплуа.

Был ведущим классическим танцовщиком, продолжая традиции академической петербургской балетной школы, обладал хорошими сценическими данными, отличался благородным стилем исполнения. Его внешние данные не соответствовали его репертуару: главным партиям балетных красавцев, но безукоризненная техника затмевала всё.

Николай Легат был партнёром лучших балерин своего времени, таких как А. П. Павлова, М. Ф. Кшесинская, Т. П. Карсавина, П. Ленъяни, К. Брианца, О. И. Преображенская и др.

С 1905 года он стал вторым балетмейстером, с 1910 года – главным балетмейстером императорского Мариинского театра, став наследником миссии и идей Мариуса Петипа. На своей должности он как приверженец классического направления стремился к сохранению хореографического наследия прошлого, и всяческие реформистские движения вызывали у него лишь полное неприятие и даже агрессию. Для пущей борьбы с конкурентами, по театральной традиции, не стеснялись прибегать к интригам; известно, что Н. Г. Легат немилосердно и не слишком достойно повел себя по отношению к своему конкуренту В. Нижинскому.

После революции в начале 1920-х Николай Легат был приглашён преподавать в Московское театральное училище, но там он не прижился.

В августе 1922 года он был избран членом высшего хореографического совета бывшего Мариинского театра, призванного

руководить труппой. Но осенью того же года Николай Легат покинул Россию.

В 1925 – 1926 гг. сотрудничал с труппой С. П. Дягилева, где преподавал классический танец; в 1929 открыл собственную балетную школу в Лондоне. Постепенно эта школа стала не только важной вехой для становления нарождавшегося заново английского балета, но и мировым центром сохранения и передачи академических традиций, куда стали приезжать совершенствоваться артисты балета из разных стран.

Школа превратилась также в первый интернациональный центр по пропаганде и распространению методических знаний о русской школе классического танца.

В 1932 году Николай Легат издал в Лондоне книгу «Рассказ о русской школе» («Story of the Russian School»).

МАТИЛЬДА ФЕЛИКСОВНА КШЕСИНСКАЯ

(1872 – 1971)

Родилась в семье артистов балета Мариинского театра Феликса Кшесинского (1823 – 1905), прибывшего в Петербург из Варшавы в начале 1850-х годов, и Юлии Доминской, вдовы танцовщика Леде.

Росла в просторных квартирах Санкт-Петербурга, летом с семьёй отдыхала в загородном имении. Отец танцевал в лучших театрах (и часто брал дочь с собой на выступления), давал частные уроки балетных танцев. В «Воспоминаниях» Кшесинская с любовью отзывается о своей семье. Её отца можно считать родоначальником мазурки в России, а её дед был скрипачом, певцом и танцором в разные периоды жизни.

В 1890 году окончила Императорское театральное училище, где её педагогами были Лев Иванов, Христиан Иогансон и Екатерина Вазем. После окончания школы была принята в балетную труппу Мариинского театра, где поначалу танцевала как Кшесинская 2-я (Кшесинской 1-й официально именовалась её старшая сестра Юлия). Танцевала на императорской сцене с 1890 по 1917 год.

В начале своей карьеры испытала сильное влияние искусства Вирджинии Цукки.

В 1896 году получила статус прима-балерины императорских театров (вероятно, во многом благодаря своим связям при дворе, так как главный балетмейстер Петипа не поддерживал её выдвижение на самый верх балетной иерархии).

Чтобы дополнить мягкую пластику и выразительные руки, свойственные русской балетной школе, отчётливой и виртуозной техникой ног, которой в совершенстве владела итальянская школа, начиная с 1898 года брала частные уроки у знаменитого педагога Энрико Чеккетти. Первая среди русских танцовщиц исполнила на сцене 32 фуэте подряд — трюк, которым до этого русскую публику удивляли только итальянки, в частности, Эмма Бессон и Пьерина Леньяни. Неудивительно, что, возвращая в репертуар свои популярные балеты, Мариус Петипа при их возобновлении зачастую видоизменял хореографический текст главных партий в расчёте на физические способности балерины и её сильную технику.

В 1904 году Кшесинская уволилась из театра по собственному желанию, и после полагающегося прощального бенефиса с ней был заключён контракт на разовые выступления — сначала с оплатой по 500 руб. за каждое выступление, с 1909 года — по 750.

Кшесинская всячески противодействовала приглашению в труппу иностранных балерин, интриговала против Леньяни (которая, тем не менее, протанцевала в театре 8 лет, до 1901 года). При ней стала сходить на нет практика приглашения знаменитых гастролёрш.

Летом 1917 года навсегда уехала из Петрограда, первоначально в Кисловодск, а в 1919 году в Новороссийск, откуда вместе с сыном отплыла за границу.

МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ МОРДКИН

(1880 – 1944)

После окончания балетной школы Большого театра в 1899 году исполнял знаменитые классические роли в Большом театре в 1900–1910 годах. Премьера Большого театра называли «Гераклом балетной сцены». Он блистал в спектаклях реформатора Горского, и в первых ролях

классических балетов. Михаил Михайлович Мордкин был романтическим героем московской сцены. Великолепно сложенный, с красивым тонким лицом, вдохновенным взором, он выступал с 1900 по 1918 год в Большом театре в балетах классического наследия и в постановках Горского. Одновременно, начиная с 1909 года, гастролировал за границей, в частности в качестве партнера Анны Павловой. Танец Мордкина был страстен и могуч, поза и жест живописны. Особенностью актера было единство танца и мимической игры, доступное далеко не всем мастерам балета. Среди поставленных им для себя номеров огромным успехом пользовался его «Итальянский нищий», сольная сценка, где он изображал оборванного изголодавшегося человека, тщетно взывающего к сочувствию прохожих, Мордкина-балетмейстера влекло к романтической экзотике. Его первая крупная постановка – балет «Азиада» с музыкой И. Гютеля был создан в 1912 году. «Азиада» – восточная легенда о красавице, которая отравила шейха, принудившего ее стать наложницей. В этом балете присутствовала экзотика фокинской «Шехеразады», однако лишенная интенсивности страстей и красок, составляющей существо произведения Фокина – Бакста. В разжиженном драматическими перипетиями сюжете преобладающим стало дидактическое начало. Новелла обернулась мелодрамой.

В 1918 году Мордкин возобновил этот балет в цирке Никитина. Исполнителями были артисты частного балета, в главных ролях – солисты Большого театра. В спектакле выступило до 200 мимистов. Действие шло не только на арене, но и на устланных коврами лестницах и специально построенной сцене, расположенной на уровне бельэтажа и соединенной с ареной. Использовались прожекторы и цветные фонари, с помощью которых показывались эффектные живые картины на просвет через занавес. В сцене, когда шейху привозят пленную Азиаду, на арене гарцевали лошади. Спектакль имел успех у массового зрителя. Идея использования балета в цирке заинтересовала А. В. Луначарского, ратовавшего за массовые зрелища и представления. Он побывал на спектакле и высказался в пользу подобных экспериментов. Мордкин был

некоторое время близок Камерному театру. Занимаясь в 1917 году пластикой с артистами, он работал с А. Г. Коонен над пляской Саломеи в одноименном спектакле, музыку к которому создал хорошо знакомый Мордкину И. Гютель, автор «Азиада». В декабре 1917 года Мордкин участвовал в постановке «Ящика с игрушками» К. Дебюсси; критики писали об успехе стилизованных танцев негра, матроса, куклы и др. Покинув в 1918 году Большой театр, Мордкин осуществил несколько постановок в Театре Совета рабочих депутатов (бывш. театр Зимина). Здесь шли «Азиада», программа «Этюды хореографии», детский балет «Сон в рождественскую ночь». В течение 1918-1923 годов он выступал с концертами во многих городах страны. В 1919 году артист работал в Киеве, где поставил, в частности, «танец плащей» в знаменитом спектакле К. А. Марджанова «Овечий источник». Как утверждает очевидец, танец этот дышал «молодостью, мощью, силой победившего народа». Он перемежался мимическими сценами и, менее всего похожий на балетный дивертисмент, «подчинялся драматическому действию» В 1921 – 1922 годах Мордкин имел балетную студию в Тифлисе.

Концертные программы Мордкина. В августе 1922 года Мордкин был приглашен в Большой театр, где ему предложили заняться постановочной работой (в частности, обновить спектакль «Спящая красавица»). Но на посту заведующего балетной труппой артист пробыл всего 12 дней и покинул театр, чтобы вновь вернуться к концертной деятельности. В декабре 1922 года состоялось первое после четырехлетнего перерыва выступление Мордкина в Москве. Затем в течение полутора лет (вплоть до весны 1924 года) в Москве, Петрограде и в крупных провинциальных городах проходили концерты группы артистов, объединившихся вокруг Мордкина. В концертных программах Мордкин избегал дивертисментов. Так возник «Карнавал», где хореограф пытался связать воедино новые танцы и номера из классических балетов. Приемы, которыми он пользовался, были достаточно наивны: «Одалиски покачивались в такт венгерского танца, гишпанки «составляли фон» для пляски перси-док, а во время классического pas de deux из «Раймонды»

молодые испанцы весело перебрасывались мячиком...». Подражая режиссерам драмы, хореограф вводил такие «современные штрихи», как пробежки артистов через зрительный зал. Рецензенты справедливо возражали против подобных попыток «олевить классику», считая, что надо было предоставить актерам, не мудрствуя лукаво, исполнять поставленные Мордкиным танцы, тем более что сами по себе они «недалеко ушли от академического штампа». Мордкин был одним из крупнейших актеров московской сцены. Несомненны его достижения также как педагога в России и за рубежом, где он обосновался с середины 1924 года. Но ярко выраженного балетмейстерского дарования у Мордкина не было. Собственные актерские пристрастия побуждали его драматизировать танец в плане романтической мелодрамы. При этом он подражал Фокину и Горскому, но никаких новых идей его работы не содержали. Гастролировал с Анной Павловой в Англии и США. Всех восхищал их дуэт: танцовщиков влекло к темпераментной актерской игре, они искренне увлекались на сцене. В 1912–1918 вновь работал в Большом театре, в 1917 году был назначен режиссёром театра.

После революции эмигрировал в Литву, затем в 1920 – 1922 годах руководил балетом в Тифлисском театре, а в 1924 году остался в Америке.

В 1926 году создал «Mordkin Ballet» (Балет Мордкина). Через несколько лет труппа превратилась в профессиональный коллектив, пропагандирующий спектакли классического наследия. Затем она была преобразована в «Ballet Theatre», в 1956 году переименована в «American Ballet Theater». Творческая и педагогическая деятельность Михаила Мордкина оказала большое влияние на успешное развитие балета в США.

АГРИППИНА ЯКОВЛЕВНА ВАГАНОВА

(1879 – 1951)

Огромное значение в развитии исполнительского мастерства советских артистов сыграло формирование системы классического танца. В этой связи нельзя обойти вниманием фигуру А.Я. Вагановой. В творческой жизни Агриппины Яковлевны Вагановой (1879-1951) отчетливо различаются два периода. О первом из них – сценической

карьере танцовщицы – она вспоминала с горечью, второй – послереволюционная педагогическая деятельность – принес ей мировое признание. И все же эти периоды взаимосвязаны. В неудовлетворенности артистической карьерой кроются истоки последующих достижений. Со страниц воспоминаний Вагановой встает облик человека, настойчиво ищущего с юных лет. Блестящая танцовщица Мариинского театра, прославившаяся как «царица вариаций» в балетах, где главные партии исполняли Павлова и Карсавина, Преображенская и Кшесинская, Ваганова лишь за год до своего прощального бенефиса получила звание балерины и в 1916 году оставила навсегда сценическую деятельность. Оставила глубоко разочарованной... Причины этого коренились не только в рутинных условиях императорской сцены. Чрезвычайно требовательная к себе, Ваганова ощущала недостатки своей танцевальной техники. “Было очевидно, что я не прогрессирую. И это сознание было ужасно. Вот здесь и начались для меня муки неудовлетворенности и собой, и старой системой преподавания”, – писала она в черновых набросках своих воспоминаний. Ваганова не упускала возможности учиться у старших товарищей по сцене, но главным оставалась самостоятельная работа, поиски собственного подхода к танцу на основе критического освоения опыта современников.

Первые выводы родились из сравнения двух систем преподавания танца, бытовавших на русской сцене в конце XIX века под условным названием французской и итальянской школ. Представителями так называемой французской школы были известные русские педагоги танца Н. Г. Легат и П. А. Гердт. В балетном училище или в театре Ваганова брала у них уроки. Через учителя Гердта Х. П. Иогансона, у которого также занималась Ваганова, традиции «благородного» классического танца восходят к датскому педагогу и балетмейстеру Августу Бурнонвилю, а далее – к знаменитым французским балетмейстерам и танцовщикам XVIII века, включая Жана Жоржа Новерра. Отсюда и ведет свое начало французская школа танца. Традиционный урок французской школы в конце XIX века вырабатывал мягкую и грациозную, но излишне вычурную, декоративную пластику. Впоследствии Ваганова не без иронии вспоминала

о замечаниях, которые она слышала от своих педагогов: «Ножкой, ножкой! Пококлетливей!» Сознательно подчеркивая архаичные черты этой танцевальной манеры, Ваганова пишет о ее слащавости, вялости поз, руках с провисшими или жеманно приподнятыми локтями, раскинутыми «изящно» пальчиками. В итоге пренебрежение к выработке энергии рук и корпуса, спокойная, размеренная манера ведения экзерсиса ограничивали виртуозность танца. От этой старой манеры преподавания и исполнительства резко отличалась итальянская школа, достигшая расцвета в последней четверти XIX века и представленная в педагогике Энрико Чекетти, а на сцене – гастролершами Пьериной Леньяни, Карлоттой Брианца, Антониэттой Дель-Эра и рядом других. Виртуозное мастерство танцовщиц-итальянок, стремившихся поразить зрителей труднейшими pas, например, впервые продемонстрированными тридцатью двумя *fouette*, было не безоговорочно принято в России. За блестящей техникой итальянок деятели русского балета нередко чувствовали недостаток поэтичности и содержательности.

В годы работы на петербургской сцене Энрико Чекетти авторитет итальянской школы значительно поднялся. Особенно убеждали быстрые успехи его русских учениц. Стали очевидными преимущества итальянского экзерсиса, воспитывавшего надежный *aplomb* (устойчивость), динамику вращения, крепость и выносливость пальцев. Привлекала и продуманность ведения урока: Чекетти имел твердый план занятий на каждый день недели, тогда как большинство педагогов работало без четкой программы. Об огромной пользе занятий с Чекетти свидетельствуют многие русские балерины, в том числе Анна Павлова, которая на протяжении многих лет систематически приезжала в Милан, чтобы заниматься у прославленного педагога. С глубоким уважением отзывается о Чекетти и Ваганова. Она называет деятельность Чекетти «событием, сыгравшим огромную роль в истории нашей педагогики, а вместе с тем и русского балета». Но достоинства итальянской школы не помешали Вагановой разглядеть в ней чуждые русскому балету тенденции: чрезмерную угловатость пластики, напряженную постановку рук, то

слишком вытянутых, то остро согнутых в локте, резкое подгибание ног в прыжке. Впрочем, это замечала не только Ваганова. Подобно тому как выдающиеся русские балерины и танцовщики еще раньше творчески претворяли принципы французской школы в свой национальный стиль, итальянская школа также была существенно преображена в России. «Ученицы Чекетти сглаживали резкости его манеры и итальянский рисунок *pas* (например, подгибание ног в прыжках), а несомненные преимущества итальянского влияния не оставили равнодушной ни одну из талантливых представительниц и учениц французской школы», — рассказывает Ваганова.

Замечательные мастера русского балетного театра Анна Павлова, Тамара Карсавина, Ольга Преображенская и их предшественницы обладали глубоко национальной манерой танца: поэтической одухотворенностью, чисто русской «кантиленой» танцевальных движений, богатством и выразительностью пластических оттенков. Но русская школа в широком смысле слова еще не была закреплена в педагогической практике. Это и стало делом жизни Вагановой. Вспоминая уроки одного из любимых педагогов – Е. О. Вазем, умевшей выработать у учениц силу и мягкость *plié*, пользуясь советами и пояснениями к итальянскому экзерсису О. И. Преображенской, присматриваясь к балетмейстерской деятельности молодого Фокина, добившегося в своих спектаклях редкой одухотворенности танца, свежести поз, непринужденной и поэтичной пластики рук, Ваганова постепенно отбирала характерные особенности русской танцевальной манеры. Все более сознательным становилось желание разобраться в «науке танца», найти эффективные средства воспитания классической танцовщицы. Второй период творческой деятельности Вагановой начался сразу после Октября. В 1918 году она стала преподавать в школе Балтфлота, руководимой балетным критиком и горячим пропагандистом классического танца А. Л. Волынским, а три года спустя перешла в Хореографическое училище. Педагогический метод Вагановой складывался в двадцатые годы, трудную для советского балета пору, когда классическое наследие подверглось натиску псевдоноваторов.

Формалистическая «левая» пресса называла балет тепличным искусством, всецело обусловленным феодальным укладом и обреченным на гибель в новых условиях. «...И тарлатановая тюника балерины, и прочая премудрость – все это еще от Монгольфьера, от воздушного шара». «Классика, корнями упирающаяся в галантность эпохи Людовиков... органически чужда нашей эпохе» – подобные запелляционные заявления пестрели на страницах журналов и газет. Вслед за классическим репертуаром нападкам подверглась основа основ балета – классический танец. Вместо системы классического воспитания танцовщика апологеты «нового» искусства предлагали «теафизтренаж», спортивную гимнастику, танец «эксцентрический», «механический», «акробатический».

Если театры немало страдали от предвзятой критики, толкавшей на путь формалистических экспериментов, то положение балетной школы было не лучше. Школу обвиняли в сознательном консерватизме, рутине, отсталости, творческом бессилии, требовали реформировать «сверху донизу». А в это время в стенах Ленинградского хореографического училища складывалась строго проверяемая практикой педагогическая система, позднее ставшая известной всему миру как система А. Я. Вагановой. Результаты, естественно, были замечены не сразу, хотя уже в 1923 году Ваганова выпустила отличных танцовщиц О. Мунгалову и Н. Млодзинскую, в 1924-м – Н. Камкову и Е. Тангиеву. Следующий 1925 год вписан в историю советского балета как год невиданного триумфа Марины Семеновой и ее педагога. Современников поражали виртуозность семнадцатилетней танцовщицы, полнотонность ее пластики, стремительность туров, необычайная выразительность “певучих” рук. Семенову признали законченной балериной, но сущность ее таланта на первых порах была неправильно понята. В ней видели “цветок старинного искусства”, исключительное, но случайное явление, тогда как она была провозвестницей новой советской хореографической школы. На следующий год Ваганова выпустила Ольгу Иордан, потом Галину Уланову и Татьяну Вечеслову, затем Наталью Дудинскую и Фею Балабину... Критика отмечала глубоко индивидуальный характер дарования молодых

балерин. И в то же время в танце Улановой находили «много семеновского... грацию, ту же исключительную пластичность и какую-то увлекающую скромность жеста». Стало очевидно, что это черты формирующейся школы. Еще мелькали в прессе требования «обновить театр, начиная с училища», а между тем вступало в жизнь замечательное балетное поколение, воспитанное А. Я. Вагановой и ее сподвижниками – В. И. Пономаревым, М. ф. Романовой, Е. П. Снетковой-Вечесловой, А. В. Ширяевым и другими.

Система Вагановой утверждалась в тесной связи с театральной практикой. Если в двадцатые годы деятели советского балета отстаивали классическое наследие от псевдоноваторов, то в тридцатые – главной задачей стало создание современного репертуара. С 1931 по 1937 год Ваганова возглавляла балетный коллектив Академического театра оперы и балета. За это время были созданы спектакли «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан», «Утраченные иллюзии», «Партизанские дни».

Осуществленные Вагановой новые редакции балетов «Лебединое озеро» (1933) и «Эсмеральда» (1935) отвечали общему направлению поисков советских хореографов 30-х годов, стремившихся к заострению идейного конфликта, действенности танца, правдивости в передаче человеческих чувств. В новых балетных спектаклях утверждался и отшлифовывался исполнительский стиль танцовщиков. Основы этого стиля закладывала хореографическая школа, которую можно назвать вагановской. Начиная с 1930-х годов стала очевидной художественная однородность ленинградской балетной труппы. «Не надо быть особым знатоком в области балета, чтобы заметить на спектаклях нашего театра у всех – от артисток кордебалета до ведущих балерин – нечто общее в манере исполнения. Единый стиль, единый почерк танца, проявляющийся ярче всего в гармоничной пластике и выразительности рук, в послушной гибкости и в то же время стальном апломбе корпуса, в благородной и естественной посадке головы – это и есть отличительные черты “школы Вагановой”, – писала в воспоминаниях о своем педагоге Н. М. Дудинская. Решительно отвергая излишнюю декоративность, позирование,

занимавшие немалое место в хореографии прошлого, Ваганова добивалась от учениц эмоциональной выразительности, строгости формы, волевой, энергичной манеры исполнения. Танец выпускниц Вагановой отвечал самой сущности русского балета как искусства большого содержания, высокой лирики и героики.

Метод Вагановой оказывал огромное воздействие и на развитие мужского танца. Танцовщики, которые непосредственно у нее никогда не учились, приобретали чисто вагановский «стальной» *aplomb*, умение находить опору в корпусе, брать *force* (запас силы) руками для туров и прыжков. Опыт Вагановой был признан и воспринят другими педагогами, а ее ученицы постепенно распространили этот опыт по стране. Наконец, выход в свет книги **«Основы классического танца»** сделал метод Вагановой достоянием всего советского балетного театра.

Новым в этом замечательном методе являлись строгая продуманность учебного процесса, значительная усложненность экзерсиса, направленная на выработку виртуозной техники, а главное – стремление научить танцовщиц сознательному подходу к каждому движению. Ученицы Вагановой не только прочно усваивали *pas*, но умели объяснить, как его нужно правильно исполнять и в чем его назначение. Заставляя их записывать отдельные комбинации, предлагая найти причины неудачного выполнения *pas*, Ваганова развивала понимание правильной координации движений. Важнейшей предпосылкой свободного владения телом в танце Ваганова считала крепкую постановку корпуса. От начальных *plie*, которые она рекомендует изучать обязательно с I позиции, более трудной для начинающих, но зато приучающей к собранности корпуса, ее усилия были направлены на выработку *aplomb*. В дальнейшем *aplomb* становится фундаментом для туров и сложных прыжков в *allegro*. В своей книге Ваганова нередко подчеркивает, что движение необходимо начинать “из корпуса”, ибо танец “из корпуса” обеспечивает надежную опору и артистическую окраску *pas*. Об особом внимании, уделяемом *epaulement* (поворотам плеч и корпуса), свидетельствует то, что на ее уроках нельзя было увидеть подряд двух *pas*, исполняемых с одинаковым положением

корпуса. Выработав у учениц необходимую устойчивость и гибкость, она затем смело вводила в экзерсис различные формы *fouette*, *гепуегей* и другие движения, основанные на поворотах корпуса.

Предметом неустанной заботы Вагановой была также правильная постановка рук. О ногах, разумеется, говорить не приходится, ибо любая школа классического танца прежде всего добивается развития выворотности, большого шага, крепости пальцев. Ваганова уделяла не меньшее внимание и рукам. Согласно ее методу, руки должны не только завершать художественный облик танцовщицы, быть выразительными, легкими, “певучими”, но и активно помогать движению в больших прыжках и особенно турах, подчас исполняемых без подготовительного трамплинного толчка, – тут *force* зависит исключительно от умения владеть руками. Не случайно техника всевозможных вращений усовершенствована Вагановой. В конечном итоге система Вагановой направлена к тому, чтобы научить «танцевать всем телом», добиться гармоничности движений, расширить диапазон выразительности. Стоит сказать о некоторых примечательных особенностях уроков Вагановой. Все ученицы отмечают необычайную насыщенность уроков Вагановой, сложность и стремительность темпов экзерсиса, разнообразие хореографических комбинаций. Если для начинающих Ваганова считала полезным и необходимым многократный повтор движений, чтобы лучше развивалась эластичность связок, то в старших классах она бесконечно варьировала урок. Будучи противницей механического усвоения раз, Ваганова предлагала их в многообразных, всегда заранее продуманных ею сочетаниях – импровизации педагога на уроке она не признавала. Такой урок держал учениц в состоянии сосредоточенного, напряженного внимания, повышал их активность, приносил наибольшую пользу. Развивая творческую инициативу учащихся, Ваганова нередко поручала им придумать небольшое *adagio* или *allegro* на пройденном материале. Никогда не останавливаясь на достигнутом, Ваганова с годами все более усложняла, обогащала уроки. Талантливые находки балетмейстеров-постановщиков не проходили мимо ее внимания. Без колебаний она

вводила все новые движения, чтобы подготовить артисток и школьную молодежь к работе над современными постановками. Ваганова писала в одной из последних статей: «Ученицы, давно не видевшие меня, находят сдвиг, прогресс в моем преподавании. Отчего это происходит? От пристального внимания к спектаклям нового порядка. Ведь кругом жизнь, все растет, все двигается вперед. Поэтому рекомендую... наблюдать за жизнью и за искусством».

Этот важный завет Ваганова оставила своим продолжателям. Ныне педагогический метод Вагановой стал ведущим и основополагающим методом всей русской хореографической школы. Он творчески развивается продолжателями Вагановой. Уже при жизни Вагановой ее сподвижники по Ленинградскому государственному хореографическому училищу А. Ширяев, А. Бочаров и А. Лопухов впервые в истории балетного искусства разработали методику характерного танца, изложив ее в книге **«Основы характерного танца» (1939)**. В последующие полтора десятилетия вышли учебные пособия Н. Ивановского, Л. Ярмолевич, затрагивающие различные сферы преподавания танца в балетном училище. Особенно же активизировалось изучение опыта прославленной ленинградской «академии танца» с середины 60-х годов, когда одно за другим выходят ценные пособия, авторы которых с учетом накопленного развивают педагогическую систему Вагановой. Среди них книга учениц Вагановой по педагогическому отделению училища **Н. Базаровой и В. Мей «Азбука классического танца» (1964)** – методическая разработка для чрезвычайно ответственных трех младших классов училища, фундаментальный труд **А. Писарева и В. Костровицкой «Школа классического танца» (1968)**, учебник **Н. Серебренникова «Поддержка в дуэтном танце» (1969)**, где впервые систематизирован и изложен опыт преподавания дуэтного танца. Ряд ценных пособий выпустило и Московское государственное хореографическое училище.

Сама Ваганова отнюдь не рассматривала свою педагогическую систему как неизменную, раз и навсегда установленную. Опираясь на ее обширный опыт, ученицы Вагановой обогащают и корректируют эту

педагогическую систему своей творческой практикой. Так, в ряде балетных классов сейчас с успехом применяется экзерсис на высоких, а не на низких полупальцах. За последние годы в связи с расширением культурных связей возникла возможность международного обмена творческим опытом и в области хореографической педагогики. Мимо внимания деятелей российского балета не прошли достижения зарубежных танцовщиков в области техники балетного искусства, особенно в турах и виртуозных заносках. На эти разделы балетного экзерсиса сейчас обращено особое внимание. Совершенствуя методику преподавания танца, обогащая лексикон и эмоциональную выразительность движений, педагоги, продолжатели Вагановой, стремятся к тому, чтобы хореографическая школа отвечала современному уровню балетного искусства, приумножала его славу.

ГАЛИНА СЕРГЕЕВНА УЛАНОВА

(1910 – 1998)

Исполнительское искусство женского танца 1930-40-х годов сделало свои крупнейшие открытия в хореодраме, в первую очередь, в лирической сфере. Здесь возник новый эстетический идеал балетной героини. Олицетворила его **Галина Сергеевна Уланова**. Она вышла на сцену продолжательницей лирико-романтических традиций. Певучая кантиленная пластика балерины, её музыкальность – всё говорило о том, что в искусстве балета появилась крупнейшая танцовщица. Первые годы сценической деятельности Г.С. Улановой совпали со становлением и расцветом жанра хореодрамы – направления, противоположного обобщённой поэтике симфонического танца. И свою гениальность Уланова доказала в ролях хореодрам. С танцем Улановой московские зрители познакомились перед войной, во время декады ленинградского искусства в Москве. В 1944 году Уланова стала балериной Большого театра. На сцене Большого театра 1930-40-х годов актриса стала Жизелью, Марией и, наконец, Джульеттой. Улановские героини были одновременно символичны и предельно конкретны, обобщены и узнаваемы. В этом в

первую очередь крылся секрет притягательности искусства балерины, силе которого покорялись самые разные зрители.

Уланова утверждала сложный мир человеческой души и говорила своим искусством, что человеческая духовность неподвластна никакому насилию, будь это обман, как в романтической «Жизели», варварская деспотия восточного гарема, как в «Бахчисарайском фонтане», или косная, бездуховная окружающая героев среда «Ромео и Джульетты». Уланова рассказывала, на первый взгляд, об обыкновенных девушках – слабых, хрупких, беспомощных. Их необычность заключалась во внутренней стойкости. Внешняя незащищенность создавала вокруг улановских героинь особую атмосферу тревожности за их судьбу. Дальнейшее развитие событий спектаклей показывало, какая сила духа заключена в них. Жизель Улановой оказывалась чуждой и миру вилис, где каждая лишена индивидуальности, где всё подчинено взмаху руки повелительницы. В Жизели оставалось живое человеческое начало и потому она не утрачивала свой личный внутренний мир. Этот мир, казалось, был надломлен, идеал поруган, но Жизель верила в него, верила в слабого безвольного Альберта и приводила Альберта к перерождению. Мир героинь Улановой опозитизированный, романтический, но жизненный. Эти героини не уходили полностью от реальности, они как бы огораживались от неё. Балерина словно заново «смешивала» традиции великих романтических танцовщиц Ф. Эльслер и М. Тальони, создав своим искусством новый стиль, новую пластику. Здесь всё оказывалось взаимопроникнутым, переплетённым. Тут исключалась статика. Дар – полудвижением, даже не жестом, а намёком на жест – выразить смысл происходящего сделал танцовщицу непревзойдённой исполнительницей классических балетов и хореографических драм. Каждой роли во всех сыгранных спектаклях она придавала неисчислимое разнообразие оттенков. Путь её актёрских поисков в балете шёл от точного раскрытия эмоции к сложностям психологии. Его прошли и Мария, и Джульетта.

Имя прославленной балерины стало символом совершенства в искусстве. Жизель и Джульетта, Золушка и Мария, Аврора и Одетта и

множество других образов, воплощённых актрисой на сцене, сохраняют значение высокого образца. Своим творчеством Галина Уланова утверждает правду и красоту человеческих чувств. Это роднит её талант с творениями Пушкина, Шекспира, Чайковского, Прокофьева, постоянно вдохновлявшими артистку.

С именем Улановой связаны триумф советского балета во время гастролей в зарубежных странах, создание новых ярких спектаклей, воспитание достойной творческой смены. Закончив выступать на сцене, балерина осталась в театре, передавать своё мастерство молодёжи. Умение мыслить по законам своего искусства, по законам музыки подняло Уланову над современным ей искусством.

Галина Уланова участвовала в первых зарубежных гастролях Большого театра в 1956 году в Лондоне, принёсших ей мировую известность. Она танцевала Жизель и Джульетту и имела триумфальный успех, равного которому, по свидетельству зарубежных специалистов, они не видели со времён Анны Павловой. Много гастролировала за рубежом: в Китае, Австрии, Италии, Франции, Англии, США и других странах.

Уланова стала кумиром для своего поколения, символом русского балета в мире.

В 1960 году завершила свою артистическую карьеру. Её последним спектаклем стала «Шопениана». Свою сценическую деятельность балерина официально прекратила в 1962 году.

В 1960 – 1997 годах, вплоть до конца своей жизни, работала педагогом-репетитором в Большом театре. Первой и главной её ученицей стала Екатерина Максимова, а позже и Владимир Васильев (несмотря на то, что Уланова была «женским» педагогом, она участвовала в подготовке с Васильевым многих партий классического репертуара и партию Ивана Грозного), Светлана Адырхаева, Нина Тимофеева, Людмила Семеняка, Нина Семизорова, Малика Сабирова, Марина Колпакчи, Ирина Прокофьева, Алла Михальченко, Надежда Грачёва. Работала также с солистами Парижской оперы, Гамбургского балета, Шведского

королевского балета, Австралийского балета, артистами балетных трупп Японии.

Галина Уланова умерла на 89-м году жизни 21 марта 1998 года.

Основан Фонд имени Галины Улановой для сохранения памяти, творческого и духовного наследия великой балерины. Бессменным президентом фонда стал народный артист СССР Владимир Васильев – её ученик, партнёр и друг. В квартире в высотном доме на Котельнической набережной, где балерина проживала в последние годы жизни, открылся музей.

АСАФ МЕССЕРЕР (1903 – 1992) жил в Москве, но до шестнадцати лет о балете вообще не думал и только в шестнадцать поступил в частную балетную студию, а семнадцатилетним взрослым юношей – сразу в выпускной, восьмой класс училища и после года обучения был принят в Большой театр. Мессерер стал там одним из самых выдающихся, виртуозных танцовщиков и вёл класс, где занимались почти все ведущие танцовщики Большого театра. Он танцевал самые виртуозные партии в классических балетах: Базиля в «Дон Кихоте», Франца в «Коппелии», Колена в «Тщетной предосторожности», Принца в «Лебедином озере», Петрушку в одноимённом балете. Его талант и мастерство во многом определили успех первых балетных спектаклей советской эпохи: «Иосифа Прекрасного», «Красного мака», «Кавказского пленника», «Алых парусов», «Золушки». Танцовщик яркий, самобытный, с редкостным умением каждую роль превращать в хореографический фейерверк, он определял своим искусством мужской танец балетного театра 1920-40-х годов.

МИХАИЛ МАРКОВИЧ ГАБОВИЧ

(1905 – 1965)

В 1924 году окончил Московское хореографическое училище (педагоги А. А. Горский и В. Д. Тихомиров). По окончании училища был принят в труппу Большого театра где служил вплоть до 1952 года. Исполнитель главных партий.

Михаил Габович был постоянным партнёром Галины Улановой. Великолепный дуэт Уланова – Габович приковывал внимание зрителей Большого театра в сороковых годах удивительной гармонией чувств, мыслей и движений. Этот дуэт вошел в историю балета как одно из великих явлений искусства, как одна из высших ступеней творчества обоих партнеров.

Танец Михаила Габовича называли сильным и мужественным, отличавшимся выразительностью и характерностью жеста, скульптурностью поз. В годы Великой Отечественной войны был руководителем филиала Большого театра в Москве.

С 1951 года занимался педагогической деятельностью в Московском хореографическом училище, с 1954 по 1958 год был его художественным руководителем. Среди его учеников Владимир Васильев.

Габович – автор множества статей по вопросам балетного искусства. Автор книги «Душой исполненный полет» (1965).

МАРИНА ТИМОФЕЕВНА СЕМЁНОВА

(1908 – 2010)

Ее называли иконой русского балета, «Гальони XX века», роковой красавицей. Народная артистка СССР, учитель Майи Плисецкой, Николая Цискаридзе и целой плеяды талантливых артистов балета, Марина Тимофеевна Семенова прожила долгую и насыщенную жизнь, преодолев столетний рубеж. Она стала первой ласточкой советского балета, выступившей на легендарных подмостках парижского театра Гранд-Опера.

В 1925 году окончила Ленинградское хореографическое училище по классу А. Я. Вагановой, для которой была одной из первых и самой любимой ученицей.

В 1925 – 1929 годы танцевала в труппе Мариинского театра. В 1930 году была принята в Большой театр, где выступала вплоть до 1952 года.

В 1953 – 1960 годах преподавала в Московском хореографическом училище (ныне Московская академия хореографии).

ВАХТАНГ МИХАЙЛОВИЧ ЧАБУКИАНИ

(1910 – 1992)

Родители грузинского мальчика подумать не могли о том, чтобы отдать его в хореографическое училище, да и не было тогда в Тбилиси такого училища. Была лишь небольшая студия танца, которой руководила итальянская танцовщица Мария Перини, но и об этой студии родители мальчика понятия не имели. Они отдали его девяти лет в мастерскую плести корзины и делать игрушки. В студию Перини он попал просто потому, что его послали снести игрушки для ёлки, которую Перини устраивала своим ученикам, а было тогда Вахтангу почти тринадцать лет. Его пригласили на ёлку, он впервые в жизни увидел балет – танцы юных учеников студии, это поразило и захватило его навсегда. Вскоре он был зачислен в студию бесплатным учеником и, проучившись два года в студии Перини, в 1924 году юноша поступил стажером в Тбилисский театр оперы и балета.

В 1926 году поступает в Ленинградский хореографический техникум (ныне Академия русского балета им. А. Я. Вагановой). В 1929-1941 годах Вахтанг Чабукиани – уже артист балета Ленинградского театра оперы и балета им Кирова (ныне Мариинский театр). В этом же театре Чабукиани дебютировал как балетмейстер («Сердце гор» А. Баланчивадзе, 1938, «Лауренсия», 1939).

Вахтанга Чабукиани отличала безупречная танцевальная техника, превосходное физическое телосложение, а самое главное – подлинный талант.

В 1941 году Чабукиани вернулся в Тбилиси, где он талантливо руководил балетной труппой Тбилисского театра оперы и балета им. Палиашвили и в 1950 – 1973 годах занимал должность директора Тбилисского хореографического училища (ныне – имени В. Чабукиани).

КОНСТАНТИН МИХАЙЛОВИЧ СЕРГЕЕВ

(1910 – 1992)

Константин Сергеев родился в Санкт-Петербурге. Впервые он попал в театр в шестилетнем возрасте и был потрясен удивительной волшебной сказкой «Спящая красавица». Чуть позже, увидев на сцене Анну Павлову в роли Жизели, он понял, как сильно и неодолимо его влечет именно к танцу.

Занимался на вечерних курсах при Ленинградском хореографическом училище (ныне Академия русского балета имени А. Я. Вагановой). В 1930 году был принят в Мариинский, где работал как солист до 1961 года. Обладая благородной внешностью и высочайшим актёрским мастерством, с блеском исполнял ведущие партии классического репертуара, трактуя их в глубоко психологическом, правдивом ключе.

В 1930 – 1940 годах выступал вместе с Г. С. Улановой, их дуэт считается одним из лучших в истории русского балета. Именно они были первыми исполнителями заглавных партий в первой постановке балета С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» 11 января 1940 года. После войны танцевал в дуэте с женой Н. М. Дудинской.

С 1931 года преподавал классический танец, в 1938 – 1940 и с 1973 года – художественный руководитель Ленинградского хореографического училища, с 1991, после преобразования училища – президент Санкт-Петербургской академии русского балета им. А. Я. Вагановой.

БАЛЕТНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В РОССИИ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Революция 1917 году знаменовала собой новую страницу в **истории балетного образования**. В первые послереволюционные годы Петербургское Театральное училище находилось на грани закрытия, однако ценой борьбы деятелей искусства и помощи Наркома народного просвещения А. В. Луначарского его удалось сохранить. Училище перешло в ведение Наркомпроса РСФСР. В условиях голода, холода и разрухи училище обеспечивало театр молодыми кадрами. За первые пять лет число учащихся возросло вдвое. В 1920-е годы Театральное училище несколько раз переименовывалось.

С 1921 года в училище начинает преподавать **А. Я. Ваганова** – великий педагог, первый профессор хореографии. Она воспитала несколько поколений выдающихся балерин. Пытливый исследователь, вдохновенный практик, она создала учебник «Основы классического танца» (Л., 1934), который переведен на многие языки. Школа бережно хранила традиции классического танца, но в то же время активно

откликалась на все новое. С 1920-х года класс акробатической поддержки вел П. Гусев, а класс гротеска – О. Мунгалова.

Яркой представительницей новой хореографической школы стала 16-летняя Марина Семенова – живое воплощение вагановской системы, а ее выпускной спектакль явился подлинным триумфом Вагановой. В смелом наступательном танце Семеновой чувствовалась уверенность, широкий размах. В сложные 1920-е годы, когда под сомнение ставилась нудность классического балета, Семёнова своим искусством утверждала современность классической хореографии. Выпуск Семеновой стал этапным в деятельности Вагановой, с каждой новой ученицей росла ее слава.

В 1928 году Ваганова дала искусству двух замечательных балерин – Г. Уланову и Т. Вечеслову. Будущая великая балерина Уланова сразу же поразила своей уникальной индивидуальностью. Полны гармонии и поэзии были ее образы в «Лебедином озере», «Бахчисарайском фонтане», «Утраченных иллюзиях» и особенно в «Ромео и Джульетте». Яркая одаренная Вечесловой одинаково удавались и комедийные роли и трагические – «Эсмеральда», «Зарема», «Гао-Хоа».

Выпуск 1931 года ознаменовался выходом на сцену виртуозной балерины Наталии Дудинской. Безупречная техника сочеталась у нее с ярким драматическим дарованием.

Одним из основателей школы мужского классического танца был **Владимир Пономарев** – замечательный педагог, отдавший три десятилетия творчества школе. Слава Пономарева началась с выпуска Алексея Ермолаева. В ту же пору школу окончил его ученик – Р. Захаров, Л. Якобсон, С. Корень. 1929 году ярким пламенем вспыхнул талант Вахтанга Чабукиани. С его именем связан новый стиль героико-романтического балета. Вслед за Чабукиани в 1930 году из класса Пономарева вышел Константин Сергеев. Он танцевал весь классический репертуар в течение более чем 30-ти лет.

Преподавание характерного танца началось в 1921 году, когда в школу пришел **Александр Ширяев**, ставший основоположником русской

школы характерного танца. Он поставил множество учебных спектаклей на сцене Школьного театра и совместно с А. Бочаровым и А. Лопуховым написал учебник «**Основы характерного танца**» (1934).

С 1930 по 1938 годы художественное руководство школой осуществлял талантливый артист и педагог **Борис Шавров**. В эти же годы обновился педагогический состав училища. С 1932 года начал преподавать классический танец **Александр Пушкин**, ставший приемником В. Пономарева.

В 1934 году по инициативе А. Вагановой и Б. Шаврова было создано педагогическое и национальное отделения. Руководство педагогическим отделением взяла на себя А. Ваганова. С разные годы его окончили: Н. Камкова, Е. Ширипина, В. Костровицкая, Л. Тюнтина, Е. Гейденрейх, Н. Балтачьева, Н. Базарова, В. Мей. Характерный танец вели А. Бочаров, А. Лопухов, И. Тер-Степанов, теоретические предметы – И. Соллертинский и Ю. Слонимский.

В 1938 году училище, отмечая свое двухсотлетие, представляло собой сложившийся творческий организм со своей системой художественного воспитания. К юбилею школы был издан двухтомный труд **М. Борисоглебского «Материалы по истории русского балета» (1938)**.

В период отечественной войны школа находилась в Перми. Все три года эвакуации директор Р. Хаскина и художественный руководитель **Николай Павлович Ивановский** вместе с педагогами делали все возможное, чтобы сохранить училище и его профессиональную значимость. На фронт уходили старшеклассники и те, кто только завершил обучение – Н. Ястребова, Н. Бухе, Н. Серебренников, К. Шатилов. В Перми училище окончили Т. Балтачьев, А. Макаров, Л. Войшнис, И. Бельский, Н. Петрова и другие. В блокадном Ленинграде под руководством Л. Тагер продолжались занятия. В январе 1943 года был проведен первый военный набор детей в училище.

В июне 1944 года училище вернулось на улицу Росси. 1 сентября 1944 года начался новый 206 учебный год. Но не все педагоги приехали в

Ленинград, многие остались преподавать в Перми. *В 1945 году старанием Е. Гейденрейх родилось Пермское хореографическое училище.*

После войны возобновило свою работу национальное отделение. В училище появились иностранные стажеры. В 1960 году выпуском румынской группы было отмечено рождение иностранного отделения. Диплом ленинградской «академии танца» стал завоевывать признание во всем мире.

Свой последний 30 выпуск А. Ваганова сделала в 1951 году. Выдающаяся балерина Ирина Колпакова завершает список ее прославленных учениц.

Педагоги Ленинградского хореографического училища кроме практической работы создавали русскую учебную литературу: **«Основы классического танца» А. Вагановой (1934), «Основы характерного танца» А. Лопуховым, А. Ширяевым, А. Бочаровым (1939), «Методика классического тренажа» Н. Тарасовым (1941).**

В 1957 году Ленинградскому хореографическому училищу присвоено имя Вагановой, которое перешло в название Академии русского балета.

ИСТОРИЯ АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМЕНИ А.Я. ВАГАНОВОЙ

Академия русского балета имени А.Я. Вагановой относится к числу старейших балетных школ в мире. Основала ее в 1738 году сама императрица Анна Иоанновна и с тех пор академия держит планку одной из лучших.

Первым педагогом «Танцовальной Ея Императорского Величества школы» стал французский танцмейстер **Жан Батист Ланде**. Изначально у него в учениках числилось 12 девочек и мальчиков – детей дворцовых служащих. Конечно, балет тех времен нельзя сравнивать с нынешним: все свои усилия Ланде направил на то, чтобы воспитанники овладели бальными танцами, которые лежали тогда в основе обучения. Но результат был налицо: в Российской империи появился свой балет.

Большинство важных событий, повлиявших на весь русский балет, произошло именно «в стенах» петербургской школы. Именно здесь работал первый русский балетмейстер **Иван Вальберх** (Лесогоров), который подготовил труппу к приезду прославленного француза Дидло. Сам **Шарль Луи Дидло**, основатель современной методики классического танца, преподавал в школе около 20 лет – за это время он сумел добиться того, чтобы русский балет стал частью европейского (там в то время как раз складывалась новая система театрального пуантного классического танца). Более того, на рубеже XVIII–XIX веков русский балет превосходил многие зарубежные, а классический танец, который внедрил Дидло, стал стержнем образовательной программы Академии. Выдающиеся русские поэты (например, Пушкин и Державин) в своих стихах воспевали балеты Дидло и его балерин.

Также в Санкт-Петербург по приглашению Дирекции императорских театров прибыл другой всемирно известный француз – **Жюль Перро** (крупнейший балетмейстер в эпоху романтизма).

Позже преподавать в училище начал **Мариус Петипа** (связанный с ним период получил название «эпохи Петипа») и итальянец Энрико Чекетти, благодаря которому возник интерес к мужскому танцу, а также множество других великолепных педагогов.

Каждый балетмейстер привносил в русский балет черты своей национальной школы – французской, итальянской, шведской. И Академия все эти знания «впитывала».

Вагановскую академию прославили не только знаменитые балетмейстеры, но и талантливые выпускники. Например, Анна Павлова, блиставшая в Париже на дягилевских «Русских сезонах», познакомила с русским балетом весь мир, а Марина Семенова в сложные 1920-е доказала родной стране, что классический балет нужен.

Успех Академии в разные годы подкрепило творчество Галины Улановой, Феи Балабиной, Наталии Дудинской, Владимира Пономарева (одного из основателей школы мужского классического танца), Матильды

Кшесинской, Вацлава Нижинского, Михаила Барышникова, Ульяны Лопаткиной.

АНСАМБЛИ ТАНЦА СССР

В СССР было множество профессиональных и самодеятельных ансамблей народного танца, ансамблей песни и пляски, народных хоров с танцевальными группами. В этом самом молодом жанре советской хореографии проявился талант таких замечательных балетмейстеров – настоящих поэтов танцевального искусства, как **И. А. Моисеев, Т. А. Устинова, Н. С. Надеждина, П. П. Вирский, Н. Ш. Рамишвили и И. И. Сухишвили** и многие другие.

Уже с начала 1930-х годов в республиках создаются ансамбли народной песни и пляски. Они в основном формировались из числа талантливых участников художественной самодеятельности.

В 1935 году в Лондоне проходил Международный фестиваль народного танца. В нем принимали участие и советские танцоры – представители разных республик. Виртуозные плясуны, они поразили зрителей Лондона тем, что оказались не профессионалами, а рабочими, колхозниками, служащими.

В том же году в марте в Москве был открыт Театр народного творчества, который дал возможность приобщиться к хореографическому искусству и стать танцорами многим представителям широких слоев трудящихся.

Осенью 1936 года состоялся первый фестиваль народного танца, показавший все богатство и многообразие танцевального искусства республик страны и способствовавший возникновению профессиональных ансамблей народного танца.

В феврале 1937 года был организован Ансамбль народного танца СССР под руководством И. А. Моисеева. Ансамбль является первым в мире профессиональным хореографическим коллективом, который занимается художественной интерпретацией и популяризацией танцевального фольклора народов мира.

ИГОРЬ АЛЕКСАНДРОВИЧ МОИСЕЕВ

(1906 – 2008)

Игорь Моисеев – народный артист СССР, Герой Социалистического Труда, лауреат Ленинской и Государственных премий СССР – бессменный руководитель Ансамбля народного танца СССР.

В 1920 году 14-летний Игорь Моисеев пришёл в балетную студию Веры Масоловой, бывшей балерины Большого театра. Три месяца спустя она, отвела Игоря Моисеева в Хореографический техникум Большого театра.

В 18 лет, после окончания техникума, Игорь Моисеев стал танцовщиком Большого театра, а в 24 года – балетмейстером. На сцене Большого и Экспериментального театров им были поставлены сначала совместно с другими балетмейстерами, а затем самостоятельно балеты: «Футболист», «Тщетная предосторожность», «Саламбо», «Три толстяка», «Спартак».

Игорь Моисеев ставил и танцы в операх «Кармен», «Демон» и др. Балетмейстерские работы Моисеева отличались особой выразительностью танца, соединявшего в себе классические движения, позы с элементами народной хореографии и пантомимы.

В 1936 году Игоря Моисеева назначили заведующим хореографической частью только что созданного Театра народного творчества. Для постановки Всесоюзного фестиваля народного танца Игорь Моисеев собрал со всех республик СССР лучших народных танцоров и привёз их в Москву. Огромный успех фестиваля привёл Игоря Моисеева к идее создания Государственного ансамбля народного танца СССР в 1937 году.

Ради работы в ансамбле Игорь Моисеев оставил академическую сцену и должность солиста и балетмейстера Большого театра. В коллектив были приглашены наиболее талантливые участники фестиваля. Изначально коллектив состоял из небольшого оркестра народных инструментов и тридцати танцоров. Основной задачей ансамбля Игорь Моисеев считал творческую обработку и популяризацию танцевального фольклора народов

СССР, для изучения которого артисты отправлялись в экспедиции и фиксировали народные танцы, песни и обряды по всей территории страны.

С 1937 года, с момента организации Ансамбля народного танца СССР, весь свой талант, все свои творческие возможности Моисеев отдает работе с этим коллективом. Он обновляет старые танцы, создает новые. Много внимания балетмейстер уделяет изучению хореографического искусства народов нашей страны и народов мира.

Балетмейстер ставит не только отдельные танцы, концертные миниатюры, но и фольклорные циклы, танцевальные сюиты: «Партизаны», «Колхозная улица», «Картинки прошлого», «Советские картинки», «По странам мира» и др. В них своеобразная народная хореография накладывается на академическую основу танца, сливается с ней. Многие композиции Моисеева вошли в золотой фонд классического наследия народно-сценической хореографии.

С началом Великой Отечественной войны Игорь Моисеев высказал предложение выступать для бойцов на фронте, однако ему было отказано. Ансамбль эвакуировали в Свердловскую область, где коллектив выступал на эвакуированных заводах.

В 1943 году после возвращения ансамбля в столицу по инициативе Моисеева была открыта школа народного танца. Её выпускники получали работу как в самом ансамбле, так и в других танцевальных коллективах

Пик популярности ансамбля пришёлся на послевоенные годы. Ансамбль являлся визитной карточкой СССР и стал первым в стране, который побывал на гастролях более чем в 60 странах.

Лучшими танцами ансамбля считаются «Сиртаки», «Яблочко», «Венгерский танец», «Татарочка», «Калмыцкий танец», «Финская полька», танец аргентинских пастухов «Гаучо», «Ночь на Лысой горе», «Русский танец».

В 1965 году за программу «Дорога к танцу» коллектив получил звание академического ансамбля, а в 1981-м был награждён Орденом дружбы народов. В 1989 году, после гастролей в Израиле, между СССР и Израилем были установлены дипломатические отношения.

Игорь Моисеев работал с коллективом до самой смерти и даже находясь в больнице давал рекомендации танцорам после просмотра видеозаписей репетиций ансамбля. Он умер 2 ноября 2007 года, не дожив двух месяцев до 102 лет. За более чем 70 лет работы Игорь Моисеев поставил около 300 произведений. По его словам, «в жизни ансамбля было одно счастливое обстоятельство: коллектив быстро получил признание и на протяжении десятилетий не знал провалов». После смерти художественного руководителя ансамбль получил его имя.

Ансамбль продолжил работу и выступал с гастролями как в России, так и за рубежом. В 2011 году он получил итальянскую хореографическую премию Anita Vucchi, а также медаль ЮНЕСКО «Пять континентов».

С 2011 года должность художественного руководителя-директора ансамбля занимает **Елена Щербакова**.

На 2012 год в коллективе работало уже седьмое поколение моисеевцев: 90 артистов балета и оркестр из 32 музыкантов. Репертуар ансамбля превысил 300 оригинальных номеров. В 2015-м ансамбль получил статус особо ценного объекта культурного наследия народов России.

В 2018 году художественный руководитель ансамбля Елена Щербакова была награждена орденом «За заслуги перед Отечеством» IV степени.

В апреле 1937 года был создан Государственный ансамбль танца УССР, который и сейчас носит имя его первого руководителя, замечательного балетмейстера П. П. Вирского.

ПАВЕЛ ПАВЛОВИЧ ВИРСКИЙ

(1905 – 1975)

Павел Вирский – народный артист СССР, лауреат Государственных премий СССР и Государственной премии УССР им. Т. Г. Шевченко, организатор и балетмейстер. Новаторские поиски и открытия украинского балетмейстера опирались на традиции украинской танцевальной культуры.

Театрализируя украинский танец в своих первых хореографических композициях, которые входили в национальные оперные спектакли «Тарас Бульба» и «Золотой обруч», П. Вирский фактически начинал новую линию создания украинского народно-сценического танца, начинал балетмейстерскую реформу, которая состояла в соединении элементов украинского танцевального фольклора с классическим танцем. В его творчестве народная хореография возвысилась до совершенства классических образов.

Новаторство и заслуга П. Вирского прежде всего в новизне танцевальной формы, изобразительности и обогащении танцевального пластического языка. П. Вирский расширил танцевальные жанры и хореографическую драматургию за счет обращения к народно-песенному материалу, к старинному ярмарочному кукольному театру «Вертеп». Так в репертуаре ансамбля появилась навеянная обрядами лирическая картинка «Подоляночка», комедийно-сатирическая хореографическая миниатюра «Ой пид вишнею».

Значительным этапом на пути освоения тем украинской классической литературы' стала драматическая хореографическая картинка «О чем верба плачет», созданная П. Вирским по мотивам поэм Т. Г. Шевченко. Показанная в юбилейные дни 1964 года, эта хореографическая миниатюра принесла на сцену подлинную глубину поэзии и доказала, что средствами народно-сценического танца можно художественно полноценно раскрыть идейно-образное содержание большой литературы.

Героический жанр стал одним из главных в творчестве Вирского. Величественная эпопея национально-освободительной борьбы украинского народа против польской шляхты отображена в хореографической картине «Запорожцы», созданной балетмейстером в 1957 году. Современная танцевальная лексика в публицистическо-героической хореографической миниатюре «Мы помним» органично возникла из музыкальных образов В. Мурадели, его песни «Бухенвальдский набат». Продолжением поиска в героическом жанре стал и одноактный балет «Октябрьская легенда». Здесь

Вирский сочетал симфонические формы балетной музыки с приемами новой пластики.

Наделенный от природы тонким пластическим чутьем хореографа, П. Вирский создал своеобразный интонационный словарь современной ему хореографии. Современную пластику он насытил народно-танцевальными красками. Этим он открыл новые возможности для освоения сложной гражданской темы.

Вирский создал более пяти концертных программ, в которые вошли яркие хореографические композиции «Мы с Украины», «Куклы», «Моряки», «Гопак», «Сестры».

В творчестве П. Вирского особое место занимали танцы, записанные на народных праздниках в селах. Это – «Свадебный танец», записанный на Буковине, украинская кадриль XVIII века «Девятка», шуточный украинский танец «Сапожники».

Своеобразие творчества П. Вирского проявилось и в хореографических картинах бытового и комедийного жанров. Таковы композиции – «На кукурузном поле», «Ползунец», «Чумаки», «Колхозная полька», «Колхозная свадьба» и многие другие.

Работы П. Вирского стали этапными в развитии народно-сценического танца. П. Вирский создал свой творческий метод подхода к фольклору. И в этом его огромная заслуга перед советской хореографией.

С 1980 года ансамбль возглавил народный артист Украины – *Мирослав Вантух*. Национальный заслуженный академический ансамбль танца Украины им. П. Вирского в расцвете творческих сил, и под руководством Героя Украины, народного артиста Украины, народного артиста России, профессора академика Мирослава Вантуха, активно работает над усовершенствованием своего творческого уровня, обновляет репертуар новыми сочинениями, ведет активную творческую жизнь.

В 1938 году, была создана танцевальная группа при Государственном русском народном хоре им. М. Е. Пятницкого. Ее основателем была прославленный хореограф-фольклорист Т. А. Устинова.

ТАТЬЯНА АЛЕКСЕЕВНА УСТИНОВА

(1909 – 1999)

Выдающийся балетмейстер, воспитанница Московского хореографического училища, она отдала хору более 60 лет своей творческой жизни. Т. А. Устинова изучила народный хореографический язык разных областей России и ввела его в свои танцевальные композиции. Она – автор знаменитого «воронежского шага», когда девушки, будто лебеди, неспешно плывут в хороводе.

Творческий путь Татьяны Алексеевны Устиновой, народной артистки СССР, лауреата Государственных премий СССР и РСФСР, балетмейстера танцевальной группы Государственного русского народного хора им. М. Е. Пятницкого, – это неустанный поиск новых красок и пластики народного танца. Изучая танцевальный фольклор разных областей России, Т. А. Устинова находила в нем дыхание живых традиций русской народной хореографии, органическую связь танца с песней и музыкой. Ею создано много хореографических композиций, среди них знаменитые «Калининская кадрили», «Камаринская», «Курские колокольчики», «Тимоня», «Подмосковные хороводы», «Змейка», «Ивушка», ставшие классическими образцами народно-сценической хореографии.

Государственный академический хореографический ансамбль «Берёзка» имени Н. С. Надеждиной. Создан в 1948 году советским балетмейстером и хореографом Надеждой Сергеевной Надеждиной, имя которой коллектив носит с июня 2000 года.

Полное наименование – Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный академический хореографический ансамбль «Берёзка» имени Н. С. Надеждиной» Управления делами Президента Российской Федерации (с 23 декабря 2006 г. ансамбль принят в ведение Управления делами Президента Российской Федерации).

НАДЕЖДА СЕРГЕЕВНА НАДЕЖДИНА

(1908 – 1979)

Надежда Надеждина – народная артистка СССР, Герой Социалистического Труда, лауреат Государственной премии СССР.

Она создала «новый стиль в хореографии, основанный на синтезе танцевального фольклора и школы классического танца», как писала А. Чижова в книге «Танцует «Березка».

Ансамбль народного танца Грузии – хореографический коллектив, основанный в Тбилиси (Грузинская ССР) в 1945 году. Первыми руководителями ансамбля, а также его солистами стали супруги **Нина Рамишвили и Илья Сухишвили**.

В репертуаре ансамбля – народные танцы различных народностей Грузии, Осетии, а также театрализованные сюжетные постановки с музыкальным сопровождением на грузинских народных инструментах. Среди танцев, исполняемых артистами ансамбля – «Картули», женский танец «Самаия», «Кинтоури», «Давлури», аджарские танцы «Гандаган» и «Хоруми», азербайджанский танец «Джейрани», осетинские «Симд» и «Шуточный танец», «Илоури», танец Хонга, «Хевсурский танец» и другие номера.

До 2007 года ансамблем руководил сын первых художественных руководителей Тенгиз Сухишвили. После его смерти руководителями ансамбля стал Зураб Билалович.

В 1959 году был создан Заслуженный коллектив государственный академический ансамбль танца Беларуси. Основателем коллектива стал заслуженный артист Украинской ССР, заслуженный деятель искусств БССР **Александр Григорьевич Опанасенко (1913 – 2005)**. Художественный руководитель – Заслуженный деятель искусств Республики Беларусь, народный артист Беларуси **Валентин Владимирович Дудкевич**.

В 1960 году был создан Красноярский государственный академический ансамбль танца Сибири имени Михаила Годенко. Хореограф и балетмейстер, народный артист СССР Михаил Семёнович

Годенко принёс ансамблю всемирную славу. При Годенко рождаются хореографические шедевры, которые составляют основу репертуара – «Сибирь моя», «Вдоль по улице», «Сибирская потеха», «Красный Яр», «Енисейские речники», «На птичьем дворе», «Енисейская ярмарка», «Танец с ложками и берестой», «У колодца», «Хороводная пляска с трещотками», «Вечерний звон», «Утушки» и многие другие.

Именно Красноярский ансамбль танца Сибири (таково первоначальное название) ассоциировался в Европе и странах мира с Сибирью и Красноярским краем; хореографический коллектив стал для жителей мира посланцем доброй воли.

Яркий и самобытный ансамбль выступает на крупнейших сценических площадках мира, входит в число самых известных коллективов, работающих в народно-сценическом жанре. Узнаваемый годенковский стиль – искромётный темп, блестящие сюжеты, высокотехнические трюки, белокурые красавицы и бравые парни.

ТЕМА 4

БЕЛОРУССКОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

Белорусский народный танец на протяжении длительного времени был малоизвестен даже на родине и редко выходил за пределы деревни. В высшем обществе белорусское народное искусство считали недостойным аристократических особ. В появлении и популяризации белорусских народных танцев на сценических площадках не только Беларуси, но и за ее пределами большая заслуга труппы **Игната Буйницкого** – талантливого самородка, создавшего в 1907 г. белорусский народный театр, в котором сам Буйницкий принимал участие как режиссер, актер и танцор.

Родился Игнат Буйницкий в шляхетской семье в имении Полевачи Глубокского района Витебской области 22 августа 1861 года. В Риге окончил землемерное училище. Получив от отца небольшой надел болотистой земли, превратил ее в цветущий сад. По роду службы Игнату Буйницкому приходилось много ездить по Беларуси. Он наблюдал за

жизнью простых людей, а глубокое ощущение и понимание народного творчества, природный художественный талант позволили ему постигнуть характер и особенность веселых вечеринок, песен и танцев. Буйницкий записывал увиденное и услышанное: тексты белорусских песен, танцевальные композиции, узоры вышивок, собирал образцы народной одежды и орнаменты.

В 1907 году Игнат Терентьевич вместе с дочерьми Вандой и Еленой, а также со своими близкими друзьями создал в фольварке Полевачи любительский коллектив, в состав которого вошли танцоры, певцы, музыканты и чтецы. Был разработан репертуар из белорусских песен и танцев, стихотворений и небольших сценок преимущественно комедийного характера.

В феврале 1910 года коллектив пригласили принять участие в первой публичной белорусской вечеринке, которая прошла в Вильно. Успех концерта был необыкновенным, что окончательно убедило Игната Терентьевича в необходимости создания профессионального театра.

Уже к лету 1910 года ему удалось сформировать постоянную труппу и начать продолжительные гастроли по Беларуси. Во время многочисленных выступлений коллектив приобрел основные черты профессионального театра с определенными эстетическими, гражданскими, этическими принципами и вошел в историю как **Первая белорусская труппа Игната Буйницкого. Это был первый профессиональный театр в Беларуси в XX веке.**

Первая белорусская труппа выступала в самых разных местах – в Вильно, небольших местечках Беларуси, Петербурге и Варшаве. Всюду ее выступления проходили с большим успехом. Афиши состояли из пяти отделений: драматический спектакль (как правило из одного действия), выступление хора, сольные песни, белорусские танцы на сцене, танцы в зале со зрителями.

С 1910 г. труппа И. Буйницкого разъезжала по Беларуси, пропагандируя белорусское сценическое искусство, народную хореографию. Труппа побывала также в Петербурге и Варшаве.

Выступлениям труппы сопутствовал неизменный успех, неоднократно отмечавшийся в печати. Своей деятельностью Игнат Буйницкий вывел народную хореографию на широкую дорогу жизни, дал путевку на концертную эстраду. Исполнение народных танцев труппой Буйницкого способствовало зарождению в Беларуси профессионального искусства и появлению национального балета.

В концертах исполнялись народные песни и танцы под аккомпанемент традиционной «траістай» музыки – скрипки, цимбал и дуды. Наряду с драматическими пьесами, которые занимали главное место в репертуаре театра, Игнат Буйницкий уделял много внимания танцам и народным песням, национальной хореографии. В репертуаре труппы Буйницкого насчитывалось более десятка танцев («Лявоніха», «Юрка», «Верабей», «Мяцеліца», «Гняваш», «Мельнік», «Антошка», «Чобаты», «Качан», «Чабор», «Барыня», «Полька» и др.). В сценической интерпретации народных танцев И. Буйницкий почти не отходил от фольклорной основы. З. Бядуля в одной из своих статей писал: «Иллюстрируя пару десятков народных танцев, И. Буйницкий придавал им только особую живость и бойкость, но не модернизировал их никакими новыми штрихами... Они остались как бы сырым этнографическим материалом. Буйницкий это делал сознательно. Он очень идеализировал народное творчество и считал преступлением отходить в сторону от духа этого творчества».

Труппа просуществовала до 1913 года – из-за политического гнета и материальных трудностей ее пришлось распустить.

Последняя большая забота Буйницкого – участие в создании Первого товарищества белорусской драмы и комедии. Игнат Буйницкий стал одним из организаторов, а также руководителем Первого товарищества белорусской драмы и комедии, на основе которого в 1920 году был создан Государственный белорусский театр, который носит сейчас имя Янки Купалы.

Игнат Буйницкий был первым из тех, кто взялся за возрождение белорусского театра, он был пионером, который изучал и других учил

белорусским народным танцам, он был первым, кто вывел белорусский народный танец из бедной сермяжной хаты на сцену, поставив белорусскую "Лявоніху" рядом с вальсами и мазурками. Достижения Игната Терентьевича Буйницкого в деле создания белорусского театра послужили той творческой основой, на которой в дальнейшем развивалось наше национальное сценическое искусство.

В 1975 году на родине Буйницкого в городе Глубокое установлен памятник с надписью «Игнату Буйницкому – основателю современного белорусского театра».

Белорусские народные танцы постепенно входят в белорусскую литературу и драматургию XIX в. Так, в анонимной поэме «Тарас на Парнасе» упоминаются «Лявоніха», «Мяцеліца», «Казачок», в драме «Сялянка» В. Дунина-Марцинкевича «Мяцеліца» выходит на сцену, а в его поэме «Гапон» упоминается танец «Бычок».

Народный танец «Метелица» в своё время был введен в первую белорусскую комическую оперу «Крестьянка» Станислава Монюшко. Это первый пример использования белорусского народного танца в театре. Фактически впервые в опере впервые зазвучал белорусский язык, а также национальные мелодии, поговорки, пословицы и крылатые выражения. Премьера этой комической оперы прошла с оглушительным успехом, но не понравилась властям, так как в ней критиковались некоторые явления феодальной действительности. Она была запрещена, хотя в Бобруйске, Слуцке, Несвиже и Глуске ее удалось поставить.

В начале XX в. белорусские народные танцы исполнялись в спектаклях труппы И. Т. Буйницкого. Профессиональные танцевальные коллективы были созданы только в советское время:

- Ансамбль белорусской народной песни и пляски в Минске (1937);
- Белорусский ансамбль песни и танца в Белостоке (1940);
- Государственный ансамбль танца БССР (1959);
- Государственный народный хор БССР (1952).

КОНСТАНТИН АЛЕКСЮТОВИЧ

(1884 – 1943)

С именем Константина Андреевича Алексютовича связано становление национальной белорусской хореографии.

Константин Андреевич Алексютович родился 20 мая 1884 года в деревне Бахаревичи Игуменского уезда (ныне Пуховичского района) Минской области. Учился в церковно-приходской школе в соседней деревне. Свой первый кусок хлеба заработал в восемь лет у помещика, на которого батрачил и его отец. В деревне Кастусь был первым заводилой-танцором на вечерах.

В 1900 году Кастусь против воли родителей тайком уезжает в Киев, где, как он слышал, существует танцевальная студия. Однако он не смог ничего добиться – сына батрака нигде не принимали. Он знакомится с уже известным в то время молодым танцором М. А. Сободем, который увидел в мальчугане талант и поверил в его будущее. Вернувшись из Киева в Беларусь, Константин поступает в Минскую хореографическую студию и школу бального танца Н. Соколовского, известного в прошлом артиста Петербургского балета. Учитель был в преклонном возрасте, часто недомо-гал и вскоре стал охотно поручать Константину Алексютовичу проведение уроков, практических занятий, вечеров танцев. Юноша проявил неплохие педагогические и организаторские способности. За сравнительно короткий срок он закончил курс обучения, получил диплом преподавателя хореографии и бальных танцев.

В 1903 году вместе с учителем Соколовским Алексютович едет в Петербург. Несмотря на то, что Константин Алексютович был старше многих абитуриентов и не обладал необходимой общей подготовкой, его, благодаря яркой сценической одаренности, зачислят в Петербургское театральное училище, где под руководством известных мастеров столичного балета он овладевает искусством танца.

В 1906 году Алексютович вернулся в Минск и начал работать танцмейстером, преподавателем пластики и танца в Алексеевской женской гимназии Я.Д. Рейман. Одновременно он открыл хореографическую

студию и школу бального танца, которые вскоре приобрели в городе известность, а их основатель и руководитель завоевал авторитет одного из лучших преподавателей хореографии. Это время стало началом творческой биографии Константина Андреевича как балетмейстера-постановщика. Тонкое чувство стиля танца, его рисунка и большой вкус, соединенные с высокой требовательностью, позволяли педагогу точно и умело осуществлять свои художественные замыслы.

В начале сценического пути балетмейстер обратился к характерным танцам, в которых сам часто солировал, исполняя наиболее ответственные, технически трудные партии. Используя балетные качества (высокий прыжок, стремительные вращения и т. д.), он со своей группой поставил украинский «Гопак», «Мазурку», «Краковяк», «Фанданго».

Великую Октябрьскую революцию Константин Алексютович встретил в Саратове, где открыл балетную студию и школу бального танца. Эту работу он совмещал с должностью балетмейстера Детского театра и драматической студии.

1 августа 1920 года Наркомпрос БССР объявил о создании Первого Белорусского государственного театра – ныне Белорусского государственного академического театра имени Янки Купалы. Совет Народных Комиссаров РСФСР принял постановление об откомандировании в распоряжение Наркомпроса БССР всех деятелей культуры родом из Белоруссии.

Наркомпрос республики назначает Константина Алексютовича балетмейстером Первого Белорусского государственного театра. Была поставлена задача – в короткий срок организовать балетную группу и на ее основе создать национальный балет. Дело пришлось начинать с организации хореографической студии с ускоренной программой подготовки профессиональных артистов балета. Интенсивный труд, высокая требовательность, которые удачно сочетались в Алексютовиче-педагоге с врожденным тактом и корректностью.

Следуя лучшим традициям русского балета, группа осваивает основы классического и характерного танца, одновременно ведется скрупулезная

работа над белорусским танцем. Артисты изучают элементы движения, композиции, фрагменты отдельных хореографических построений, манеру исполнения, обогащая белорусские танцы новыми сценическими вариантами. Группа участвует не только в балетных, но и музыкально-драматических спектаклях, а также в концертах, подготовленных Константином Алексютовичем. Одновременно Алексютович проводил занятия по сценическому движению и ритмике с драматическим составом театра.

Спектакли, поставленные в первые годы существования БГТ-1, были в основном музыкально-драматическими. В национальные постановки включали многие жанры народного творчества. В спектаклях «На Купалле», «Машека», «Кастусь Каліноускі» «Вяселле», «Каваль-ваявода» и других широко использовались народная музыка, песни, танцы, обрядовые сцены, хороводы. Все это необходимо было не только тесно увязать с драматическим действием, но и добиться наиболее глубокого проникновения в сущность произведения. В созданных на фольклорном материале спектаклях всё было взаимосвязано и взаимообусловлено: разработка темы героической борьбы народа за своё социальное и национальное освобождение требовала привлечения различных жанров белорусского фольклора, их органической слитности с драматургической основой произведений.

Алексютович с артистами часто выезжал в глубинные районы Беларуси, записывал народные танцы, игры, хороводы, обряды.

Первым музыкальным спектаклем, поставленным на сцене БГТ-1 в 1921 году, была драма в 3-х действиях по пьесе М. Чарота «На Купале» (музыка В. Теравского, режиссер Е. Мирович, балетмейстер К. Алексютович). Спектакль фольклорно-обрядового плана передавал картины народного праздника в ночь на Купалье. В первом акте спектакля балетмейстер использовал танец «Кола», который тесно связан народным праздником Купалы и является как бы его лейтмотивом. «Кола» – зажженное колесо – символизировал в обряде могущественное небесное светило – солнце.

Хоровод русалок из первого акта, разработанный балетмейстером в классическом плане, впервые на белорусской сцене исполнялся на пальцах.

С 1923 года театр совершает гастрольные поездки по городам Беларуси. С этого времени начинается широкая популяризация белорусского народного искусства в республике.

К. Алексютович в БГТ-1 занимался не только постановкой танцев в спектаклях, но и явился создателем ряда балетов, предопределивших дальнейшее развитие белорусской национальной хореографии.

К. Алексютович является постановщиком первых балетных постановок на белорусской профессиональной сцене: «Коппелия» Л. Делиба (по сказке Гофмана «Песочный человек»), «Волшебный лес» Р. Дриго, «Фея кукол» И. Байера, белорусский одноактный спектакль «Месть подруг» на собственное либретто с музыкой, подобранной Л. Маркевичем.

«Очарованный лес» – первое балетное представление на белорусской сцене. Оно было показано в конце 1922 года. В спектакле кроме балетной труппы участвовали ученики хореографической студии.

Вторая значительная работа К. А. Алексютовича – спектакль «Фея кукол». Он готовился к представлению параллельно с балетом «Очарованный лес». Балетмейстер стремился так скомпоновать танцы, чтобы ученики студии младших, средних и старших классов могли показать зрителю уровень своей подготовки.

Важное место в творчестве К. Алексютовича занимает постановка двухактного балета Лео Делиба «Коппелия» (1923).

Балеты, поставленные К. Алексютовичем в 1922 – 1925 годах на сцене БГТ-1, сыграли существенную роль в становлении хореографии в республике. В эти же годы формировались кадры профессионалов, которые впоследствии составили ядро белорусской балетной труппы.

Наряду с постановочной работой в театре К. Алексютович занимался активной концертной деятельностью – пропагандировал не только белорусские танцы, но и танцы народов СССР, а также хореографическое творчество народов ряда европейских стран.

Одновременно с работой в БГТ-1 Алексютович сотрудничает с Владиславом Голубком, который в 1920 году организовал театр. В театре отсутствовала балетная группа. Драматические актеры выступали одновременно и в роли певцов, и в роли танцоров. На должность педагога и постановщика танцевальных номеров Владислав Голубок пригласил К. Алексютовича. Как в БГТ-1, так и в труппе Голубка К. Алексютович подходил к постановке танцев строго дифференцированно. Одна и та же вещь, поставленная для концертной программы и для исполнения в спектакле, имела отличительные особенности, свою трактовку.

В январе 1932 года постановлением Совета Народных Комиссаров БССР труппа Голубка была реорганизована в Третий Белорусский государственный театр (БГТ-3) с базированием в Гомеле. Работа К. Алексютовича в труппе Голубка оказала заметное влияние на общий постановочный уровень танцев, позволила проверить на практике ряд творческих идей, касающихся сценического воплощения народного танца на профессиональных подмостках.

К. Алексютович руководил первым белорусским самодеятельным хореографическим коллективом – ансамблем танца Минского клуба КИМ (1926 – 1930).

С 1930 по 1937 год К. Алексютович – балетмейстер Белорусского ТРАМа (Белорусский государственный центральный театр рабочей молодёжи) и Театра юного зрителя.

С 1937 по 1941 год – главный балетмейстер Ансамбля белорусской народной песни и танца Белорусской филармонии.

К 20-летию юбилею Белорусской ССР была приурочена декада белорусского искусства в Москве. Ансамблем белорусской народной песни и танца Белорусской филармонии была показана музыкально-танцевальная сюита «Белорусская свадьба», поставленная балетмейстером Алексютовичем в содружестве с режиссером П. Златогоровым и композитором Н. Соколовским. Выступление вызывало у зрителей бурю оваций, особенно горячо принимались «Крыжачок», «Бульба», «Юрачка», «Полька», «Лявоніха» и другие.

Работа К. Алексютовича получила высокую оценку – ему был вручен орден «Знак Почета».

Во время Великой Отечественной войны Алексютович работает балетмейстером областного Узбекского драматического музыкального театра и в балетной студии при Доме Красной Армии в Самарканде. Ставит узбекские танцы в спектакле «Фарзанд» композитора С. Юдакова. В сравнительно короткий срок Алексютович создал обширную концертную программу на основе народного узбекского танца.

26 февраля 1943 года его не стало. Похоронили К. Алексютовича в Самарканде на городском кладбище.

Творческую биографию Константина Алексютовича невозможно отделить от его многолетней педагогической деятельности. За сорок с лишним лет балетмейстер подготовил несколько сот прекрасных исполнителей народных, классических и характерных танцев, воспитал немало специалистов в области хореографии. Впоследствии они стали известными актерами, мастерами сцены, ведущими балетмейстерами. Это народные артисты БССР С. Дречин и А. Рыбаченко, народная артистка РСФСР А. Урусова, заслуженный деятель культуры БССР И. Сериков, заслуженный деятель искусств БССР П. Акуленок, а также Ю. Хираско, Т. Узунова и многие другие.

Константин Алексютович не ограничивался впечатлениями и знаниями, почерпнутыми в детстве и отрочестве; старательно, по крупице собирал лучшие образцы народно-танцевального творчества. Это позволило ему восстановить забытые и создать ряд новых танцев.

«Лявоніха» в постановке К. Алексютовича была исполнена на Декаде белорусского искусства в Москве в 1940 году.

«Крыжачок»

Хореограф сыграл видную роль в развитии этого танца. Он обогатил его новыми элементами движения, внес разнообразие в образ, ввел сольное исполнение, изменил темп, за эмоциональным финалом следует медленная лирическая сольная партия, исполняемая одной или двумя парами. Остальные танцоры служат фоном, они как бы аккомпанируют солисту.

Заключительная часть имеет веселый характер и отличается редкой красочной картинкой, которая быстро меняется.

«Бульба»

На раннем этапе развития белорусского народного танцевального творчества танца под названием «Бульба» не существовало. К. Алексютовича заинтересовал текст и мелодия песни «Бульба». Впечатленный их оригинальностью, эмоциональностью, балетмейстер взялся за постановку танца. Создание танца относится к 1926-27 гг. Его подготовил и впервые исполнил молодежный танцевальный ансамбль Комсомольского клуба г. Минска. Танец, созданный на фольклорном материале, впитал в себя народную мелодию, текст и движения народного танца, это помогло ему стать популярным, завоевать любовь народа.

«Юрочка»

Ю. Чурко отметила, что танец Алексютовича уже не полуигра, не полухоровод. Элементы игры подчинены развитию хореографического действия. Пластическая мелодия танца постоянно развивается, двигая сюжет и доводя до финальной кульминации.

Постановка Алексютовича долгие годы оставалась традиционной как в профессиональных, так и в любительских коллективах.

«Мікіта»

В постановке Алексютовича танец приобрел двоякую трактовку. В первом варианте из общего числа танцующих выделяется солист Микита, во втором юноши по очереди исполняют роль Микиты.

Константин Алексютович усовершенствовал и обогатил народный танец яркими орнаментальными узорами, разработал новые, близкие к народным, технические элементы движений, создал ряд полек, вращений, которые органично вошли в лексику белорусского народного танца. К. Алексютович сохранил народный колорит и характер образа в каждом танце. Балетмейстер систематизировал фольклорный материал и вернул его народу в обогащенном виде.

СТАНОВЛЕНИЕ БЕЛОРУССКОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРА И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ХОРЕОГРАФИИ

Истоки хореографического искусства Белоруссии – в старинных обрядах, игрищах, хороводах, где танец был тесно связан с песней, элементами театрализации. В выступлениях первых профессиональных артистов-скоморохов, известных на территории Белоруссии с XII века, танец занимал большое место.

Зачаточные формы хореографического искусства содержались в представлениях школьного театра, народной драмы.

В XVIII – XIX вв. крепостные балетные труппы имелись в некоторых городах (Гродненский театр Тизенгауза, Слонимский театр Огинского, Шкловский театр Зорича и др.) и имениях крупных помещиков (театры князей Радзивиллов и др.). В 40-е гг. XIX в. белорус. артисты входили в состав частной балетной труппы М. Пиона. 1

Нац. балетный театр в Белоруссии возник после Великой Октябрьской социалистической революции. В 1-м Белорусском государственном театре в Минске (ныне Театр им. Я. Купалы) наряду с хором и оркестром имелась небольшая группа артистов балета, которая под руководством балетмейстера К. А. Алексютовича осуществила постановку балетов «Коппелия» Л. Делиба, «Очарованный лес» Р. Дриго и др.

В 1928 году был открыт хореографический класс при Минском музыкальном техникуме, на основе которого в 1930 года начала работать Белорусская студия оперы и балета. Студия оперы и балета стала основой открытого в 1933 году Белорусского Большого театра оперы и балета.

25 мая 1933 года Государственный театр оперы и балета в Минске был открыт оперой «Кармен» с великой белорусской певицей Ларисой Александровской в заглавной партии. Первая балетная постановка театра – «Красный мак» Р. Глиэра бал-р Л. Крамаревский.

При театре работала балетная студия, где занимались одаренные дети и участники самодеятельных кружков со всей Беларуси. Балетная труппа театра состояла в то время более чем из 100 артистов, отличавшихся

довольно высокой профессиональной подготовкой. Были поставлены балеты (преимущественно приглашенными балетмейстерами из России) «Коппелия» Л. Делиба, «Конек-горбунок» Ц. Пуни, «Тщетная предосторожность» П. Гертеля, «Лебединое озеро» П. Чайковского.

10 марта 1939 года состоялось открытие собственного здания театра на Троицкой горе, построенного по проекту известного архитектора Иосифа Лангбарда (советский конструктивизм). Первым балетным спектаклем, представленным на новой сцене в постановке знаменитого хореографа Касьяна Голейзовского стал «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева.

Талантливые балетмейстеры Белорусского театра оперы и балета – Семён Дречин (ведущий танцовщик), Лев Крамаревский, Константин Муллер. Благодаря их деятельности этот театр стал одним из действенных популяризаторов национального танцевального искусства. Элементы танцевального фольклора нередко вплетались в ткань классических балетов, и народный танец использовался при создании национальных балетов.

Основы хореографического образования в Беларуси заложены в 1928 году, когда был открыт хореографический класс при Минском музыкальном техникуме, на основе которого впоследствии начала работать Белорусская студия оперы и балета (1930 – 33), а затем и балетная школа при Государственном театре оперы и балета Беларуси (1934). В ней ассимилировались и получили национальное творческое преломление наивысшие достижения двух ведущих классических хореографических школ — московской и петербургской (вагановской).

В 1939 благодаря инициативе Зинаиды Васильевой в Минском театральном училище было открыто хореографическое отделение. Зинаида Васильева закончила Ленинградское хореографическое училище. Там она занималась в классе Агриппины Вагановой, одного из самых выдающихся балетных педагогов XX века. Была ведущей солисткой сразу двух театров: Кировского (современный Мариинский) и Ленинградского малого (современный Михайловский). В 1935 году балерина перешла в

московский Большой театр, где делила ведущие партии с признанными звездами тех лет Марией Семеновой, Ольгой Лепешинской и Софьей Головкиной. Но уже через год переехала в Минск. Сама Васильева говорила о желании поднять общий уровень Белорусского театра оперы и балета, который к тому времени существовал всего лишь четыре года. Но определенную роль могли сыграть еще несколько причин. Например, прямой приказ со стороны начальства. Или атмосфера творческого удушья, царившая в Большом (об этом балерина позднее говорила сама).

На следующий год после приезда, в 1938-м, она стала заслуженной, а в 1940-м – народной артисткой Беларуси. Используя прежние творческие контакты, балерина привлекла к работе таких признанных хореографов тех лет, как К. Голейзовский, А. Ермолаев, Ф. Лопухов.

В 1945-м Зинаида Анатольевна стала первым художественным руководителем Белорусского хореографического училища.

В 1941-м накануне войны состоялся первый выпуск профессиональных отечественных артистов балета, обучавшихся по ускоренной программе в экспериментальном классе театрального училища. В предвоенные годы в балетной труппе театра насчитывалось более ста профессиональных артистов, среди которых исполнителями сольных партий были В. Арехмо, Н. Богданова, В. Бурейко, М. Витольберг, Н. Доронин, И. Доронина, А. Иванов.

Современное название с 1995 года – Белорусская государственная хореографическая гимназия-колледж.

Художественный руководитель – Народная артистка Республики Беларусь Инесса Душкевич.

В 1937 г. при Белорусской филармонии был создан **Ансамбль белорусской народной песни и пляски** (балетмейстер – К. Алексютрович).

9 января 1939 года в соответствии с приказом Народного Комиссара Обороны СССР Маршала Советского Союза К. Ворошилова № 4 в городе Смоленске был сформирован Ансамбль Красноармейской песни и пляски Белорусского Особого Военного округа, правопреемником которого является государственное учреждение «**Академический ансамбль песни**

и танца Вооруженных Сил Республики Беларусь». Создателем и первым художественным руководителем ансамбля стал заслуженный артист БССР Александр Фёдорович Усачев.

В **1940** организован **Белорусский ансамбль песни и танца** под руководством Г. Р. Ширмы.

В **1952** г. начинает свою деятельность Государственный народный хор БССР под руководством Г. И. Цитовича (в 1959--1964 гг. назывался Белорусским государственным ансамблем песни и танца).

В **1959** г. заявил о себе один из ведущих художественных коллективов республики – **Государственный ансамбль танца БССР** (художественные руководители А. Опанасенко, С. Дречин). Бережно собирая старинные образцы танцевального фольклора и обрабатывая их, этот коллектив создает на их основе новые танцы и сюжетные постановки. Отражение современности средствами народной хореографии, постоянное совершенствование выразительных средств, обуславливающих индивидуальный неповторимый почерк исполнительского мастерства, - главное в работе артистов этого коллектива.

Своеобразными творческими лабораториями народного танцевального творчества стали многие коллективы художественной самодеятельности. Среди них народные ансамбли танца:

- «Дружба» Гомельского Дворца культуры имени В. И. Ленина Белорусской железной дороги (балетмейстер А. Рыбальченко);
- «Лявониха» Дворца культуры Минского ордена Ленина и ордена Октябрьской революции тракторного завода (балетмейстер Н. Чистяков);
- «Радость» (Брест, балетмейстер А. Воробьев);
- «Колос» (Витебский РДК, балетмейстер К. Портной);
- «Вясёлка» Дворца культуры Белсовпрофа (балетмейстер В. Яминский);
- народные ансамбли песни и танца «Молодость» (Витебск, балетмейстер И. Сериков);

- «Нёман» (Гродно, балетмейстер Л. Ляшенко).

БАЛЕТНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ БЕЛОРУССКИХ АВТОРОВ НА ФОЛЬКЛОРНУЮ, ИСТОРИЧЕСКУЮ И ЛИТЕРАТУРНУЮ ТЕМАТИКУ

Одной из главных своих задач театр оперы и балета Беларуси считал создание национального репертуара.

Важнейшим событием для национальной культуры и театра стала постановка в 1939 году первого белорусского балета «Соловей» на музыку М. Крошнера (он был одним из первых выпускников Белорусской консерватории 1937 года (консерватория была открыта в 1932)). Единственным национальным балетом, предшествующим «Соловью», был балет «Сердце гор» грузинского композитора А. Баланчивадзе в талантливой постановке Вахтанга Чабукиани (показан в Ленинграде в 1938 г.). Таким образом, деятелям белорусского балетного театра в работе над «Соловьем» приходилось решать и многие общие проблемы хореографической формы. Либретто балетного спектакля было написано по одноименному произведению Змитрока Бядули искусствоведом Ю. Слонимским и балетмейстером А. Ермолаевым.

Музыка балета – народная по духу, была достаточно выразительной и глубокой. Музыкальный образ народного, крестьянского мира был построен в большинстве случаев на основе мелодий национальных танцев и песен («Лявониhi», «Юрочки», «Метелицы», польки «Янки», «Ленка», «Перепелочки», песни «Ой, палын мой, палыночак» и др.). Для характеристики польской шляхты использовались мазурка, краковяк, полонез. В то же время многие страницы партитуры были написаны композитором без опоры на музыкальный фольклор. Эти сцены естественно вливались в музыкальную ткань балета, не выделяясь стилистически, что говорило о глубоком проникновении автора в характер народного творчества.

Для своего времени партитура «Соловья» явилась значительным достижением белорусского музыкального театра. Композитор сумел в

плясовой и песенной музыке провести драматургическую мысль, музыкальные характеристики главных действующих лиц были индивидуализированы, выразительны, развивались по ходу действия.

Пока композитором писалась музыка «Соловья», в балетной труппе развернулась большая работа по сбору и изучению фольклора. Специальные бригады из артистов неоднократно выезжали в самые отдаленные деревни и села, привозили в столицу талантливых народных танцоров, которые показывали отдельные движения и целые танцы, пришедшие из старины.

Для подготовки спектакля в театр были приглашены балетмейстеры **Ф. Лопухов** и **А. Ермолаев**. Балет был показан в ноябре 1938 г. и подвергся серьезной критике. Сотрудничество двух разных постановщиков-хореографов нарушило целостность спектакля. Вторую редакцию балета подготовил А. Ермолаев, уже 10 лет работавший в Большом театре оперы и балета СССР. Именно эта постановка оказалась одной из самых значительных работ белорусского балета в довоенный период.

Первый белорусский национальный хореографический спектакль был решен в жанре народно-героического балета. В нём впервые путём слияния классического и народного танца были созданы живые и яркие образы людей из народа (исполнители гл. партий – **А. В. Николаева** и **С. В. Дречин**). А. Ермолаев щедро вводил в действие народные белорусские танцы. Впервые именно белорусский народный танец стал основой сценического действия и драматургии произведения. Он звучал в «Соловье» как естественное и единственно необходимое выражение чувств героев, их мыслей. В хореографию классического балета вводились отдельные движения белорусских народных танцев, которые показывали хореографам талантливые народные танцоры. В балете в поэтической форме воссоздавалась атмосфера народной жизни, существовал и действовал коллективный герой. Людская масса представала в балете в самых различных эмоциональных состояниях — в веселье и радости, в отчаянии и гневе. В балете «Соловей»: народ танцевальными средствами

проявляет и гнев, и горе, и страсть борьбы с насильниками и торжество победы над ними. В образах Сымона и Зоськи олицетворялся национальный характер народа, его свободолюбие, жизнерадостность, искренность, сила духа. Балетмейстеры прежде всего стремились раскрыть лучшие черты, присущие освобожденному народу. Балет утверждал тип белоруса – не забитого жизнью, не беззащитного, а мужественного, гордого, способного постоять за себя и свой народ.

На показе в Москве (Декада белорусского искусства) в 1940 г. присутствовали И. Сталин, В. Молотов, А. Жданов, П. Пономаренко. Во многом благодаря этой постановке театр был награждён орденом Ленина и правом называться Государственным большим театром оперы и балета БССР. Многие участники балета были отмечены правительственными наградами: А. Ермолаев удостоен звания народного артиста БССР, М. Крошнер – звания заслуженного артиста БССР и ордена Трудового Красного знамени, дирижёр М. Э. Шнейдерман – звания заслуженного деятеля искусств БССР. С. Дречин был награждён орденом «Знак почёта».

Балет «Соловей», который называли явлением чрезвычайно значительным для советского хореографического искусства, после 1950 х годов не ставился. Возможно, всё сложилось бы по-иному, если бы композитор остался жив. Но М. Крошнер попал в Минское гетто и погиб в конце июля 1942 года.

В Минске с 1926 г. функционировал Белорусский государственный еврейский театр (БелГОСЕТ) – один из крупнейших национальных театров СССР (художественный руководитель – М. Рафальский). Постановка спектаклей осуществлялась на идише (пьесы классиков еврейской литературы И. Л. Переца, Шолом-Алейхема и др.). Популярностью пользовался и еврейский государственный ансамбль Белорусской ССР под управлением Самуила Полонского.

Музыканты-евреи, не успевшие эвакуироваться с началом военных действий, оказались в Минском гетто: композитор Иоффе, скрипачи Белорусской государственной филармонии Варшавский, Барац. 28 июля 1942 года было самым страшным днём для узников гетто. Во время этого

погрома были уничтожены детский дом, инвалидный дом, гестаповцы уничтожили и больницу. Больных расстреляли в постелях, среди них погиб композитор орденоносец Крошнер. Михаилу Ефимовичу Крошнеру было 42 года.

Создание оригинального национального балета «Соловей» (1939, М. Крошнер, А. Ермолаев) открыло перед деятелями белорусской хореографии новые творческие горизонты и прежде всего возможность воплощения в национальном спектакле тем социалистической действительности. Но Отечественная война разрушила творческие планы театра, разбросала деятелей белорусского искусства по разным дорогам страны. Во время войны театр пострадал незначительно. Во время первых бомбежек Минска в него попала авиабомба, разрушившая зрительный зал. Оккупанты вывезли из театра музей, всю мебель, музыкальные инструменты, декорации, гардероб на 23 оперных и балетных спектакля, электроаппаратуру, нотную библиотеку. В уцелевших помещениях была устроена конюшня.

Артисты театра были эвакуированы в Поволжье России (города Горький и Ковров), где продолжали активную творческую деятельность. Некоторые из них сражались в частях действующей армии, в партизанских отрядах, другие в составе концертных бригад выступали перед воинами Советской Армии, на фабриках и заводах. В Берлине ведущие танцовщицы минского балета одними из первых советских артистов выступали перед воинами-победителями.

Ярким свидетельством несокрушимой энергии и жизнеутверждающей силы белорусского искусства был концерт белорусских артистов в Москве в январе 1943 г., в котором с огромным успехом была показана сюита из балета «Соловей» («Ленок», «Лявониха» и другие танцы).

В 1944 г. в Коврове, куда эвакуировался Белорусский театр оперы и балета, был показан жизнерадостный спектакль «Тщетная предосторожность» (постановка З. Васильевой).

После освобождения Минска коллектив сразу же вернулся в родной город. Здание театра было повреждено, поэтому первое время спектакли шли в Окружном Доме офицеров. Первые постановки минчане увидели уже осенью 1944 года.

Театр продолжает упорно работать над созданием своего оригинального репертуара, над спектаклями на национальную тему.

В 1949 г. на сцене театра осуществляется постановка балета Василия Золотарева «Князь-озеро» (либретто М. Климковича при участии В. Вайнонена, постановка К. Муллера и О. Мордвинова, дирижер И. Гитгарц, художник С. Николаев). Постановка балета «Князь-озеро» стала веховой в истории белорусского балета. В основе либретто была положена одна из старинных полесских легенд об озере — грозным мстителе за обиды и издевательства феодалов над простым народом. Озеро являлось неким символом тех сил природы, которые помогают двум влюбленным — Василию и Надейке — победить жестокого «черного князя», погибающего вместе со своим замком и всей боевой дружиной в водах вышедшего из берегов озера. Как и в балете «Соловей» главные роли в балете «Князь-озеро» исполняли С. Дречин А. Николаева, только в данном случае центральное место в спектакле занимала уже не мужская, а женская партия. Тем не менее, и как лирический герой С. Дречин был ярок и убедителен. Более значительной фигурой был представлен в спектакле хищный, волевой, с необузданным характером князь — эту партию также танцевал С. Дречин.

Чистый и цельный образ Надейки создала в балете Александра Николаева. Она трактовала свою героиню как простую белорусскую девушку, внешне хрупкую, женственную, но обладающую мужественным характером.

АЛЕКСАНДРА ВАСИЛЬЕВНА НИКОЛАЕВА (1906 – 1997)
родилась в Санкт-Петербурге. В 1925 окончила Школу русского балета в Ленинграде, в 1929 году – Ленинградское хореографическое училище.

В 1934 – 1960 годах одна из ведущих танцовщиц БелГАТОБ. Исполнительское искусство А. В. Николаевой характеризовалось большой

эмоциональностью, высоким мастерством. В 1949 – 1961 годах педагог и художественный руководитель, с 1961 года педагог Белорусского хореографического училища.

Достоинства литературного сценария балета позволили композитору В. Золотареву создать интересную и содержательную музыку, проникнутую национальным колоритом. Если в первом белорусском балете прежде всего отразился героический пафос, то в «Князь-озере» ведущими эмоциональными сферами были лирика и драматизм, определяющие жанр балета как хореографическую драму.

В «Князь-озере» проводится дальнейшая театрализация хореографического фольклора. Расширяется круг названий народных танцев, входящих в драматургию белорусского балетного театра, сами танцы обогащаются новыми движениями, разнообразнее становится их композиция. Особенно интересной была работа постановщика в области белорусского хоровода — жанре танцевального творчества, в то время мало распространенном и во многих чертах забытом. Балетмейстером Муллером продолжается работа над дальнейшим развитием метода слияния классики с национальным фольклором и в партиях главных героев балета. Впервые в практике Белорусского театра оперы и балета делается попытка создать массовый с национальной окраской танец на пуантах, т. е. слить народный и классический танец не только в вариациях и адажио солистов, но и в танцах кордебалета.

Художественные достоинства балета «Князь-озеро» были настолько высоки, что группа создателей и участников спектакля (композитор В. Золотарев, балетмейстер К. Муллер, художник С. Николаев, С. Дречин и А. Николаева) были в 1950 г. удостоены звания лауреатов Сталинской премии.

КОНСТАНТИН АЛЕКСАНДРОВИЧ МУЛЛЕР (1905 – 1993) – советский балетмейстер, артист, педагог. Родился в Санкт-Петербурге. Учился в Ленинградской Школе русского балета. В 1926 окончил Ленинградское хореографическое училище. В 1931–1937 солист ГАБТ, в 1937–1950 и 1953–1960 годах – главный балетмейстер и

солист балета БелГАТОБ. Заслуженный деятель искусств Белорусской ССР (1956).

Дальнейшая сценическая история «Князь-озера» достаточно драматична. На протяжении ряда лет деятели балетного театра подвергали его неоднократным переделкам, стремясь к усовершенствованию, но так и не добились полного успеха. Музыкально-хореографическая же целостность балета в конечном результате была разрушена, и «Князь-озеро», как и «Соловей», который мог бы стать национальной балетной классикой, безвременно ушел из репертуара театра.

Интересной попыткой дать новую жизнь музыке В. Золотарева были спектакли А. Ермолаева **«Повесть о любви»** и **«Пламенные сердца»**, которые, являясь в музыкальном отношении лишь вариантами «Князь-озера», по своей хореографии значительно от него отличались и были по существу совершенно новыми произведениями.

В балетах «Повесть о любви» (картины легенды) и «Пламенные сердца» (1955) Ермолаев снова обращается к излюбленной им героической теме. Народ так же, как и в «Соловье», ставится в центр спектакля, делается его героем. Как и в «Соловье», постановщик видит спектакль в плане былинного сказания, народной легенды, в которой уже стерлись, исчезли мелкие бытовые подробности, где хореографический язык звучен и патетичен, образы романтически приподняты и слегка гиперболизированы.

Балет «Повесть о любви», поставленный А. Ермолаевым в 1953 г. в связи с подготовкой к декаде белорусского искусства в Москве, был задуман как восстановление с небольшими переделками «Князь-озера». Но в процессе работы хореографом был создан оригинальный самостоятельный спектакль. В «Повести о любви» балетмейстером А. Ермолаевым (он же автор либретто) делается первая в белорусской хореографии попытка воплотить в балете образы советских людей, отразить современность. Однако замысел постановщика — раскрыть всю глубину контраста между счастливым сегодняшним днем белорусского

народа и его темным, безрадостным прошлым — не был полностью реализован.

Центральное место в спектакле занимали сцены легенды (5 картин из 7), показу же советской действительности отводились только пролог и эпилог балета. Прошлое превалировало над современной действительностью в спектакле не только количеством отведенного ему места, но и уровнем художественного воплощения. Одним из основных недостатков пролога и эпилога балета была схематичность характеров Михася и Ларисы, колхозного тракториста и ткачихи, которые не могли выдержать художественной конкуренции с ярко очерченными образами людей из прошлого — Янки и Маринки. Современным героям в балете была отведена малоактивная роль. Все действия Михася и Ларисы в балете ограничивались лишь их присутствием на собственной свадьбе, к тому же в изображении этой свадьбы постановщик чрезмерно увлекся внешней стороной, иногда даже принося ей в жертву подлинную глубину образов. В ряде случаев балетмейстер сбивался на приемы агитплаката, прямолинейно обыгрывал внешне комические детали. *Так появились в балете пантомимные эпизоды с детскими распашонками, которыми гости одаривали молодых, с матерью-героиней, появление которой должно было восприниматься как пожелание жениху и невесте многочисленного прибавления в семействе. Столь же неудачна была попытка обратиться к теме урожая прежде всего посредством надписи «трудодень» на гармони. Особенно резкой критике подверглись сцены, в которых артистами балета воспроизводились движения трактора, посадка деревьев, борьба с суховеем. На основании этих сцен некоторые критики пытались даже обвинить постановщика и в натурализме, и в формализме, не замечая, что все эти эпизоды осмысливались балетмейстером в ироническом ключе и были задуманы как веселая шутка, театрализованное представление, разыгранное присутствующими на свадьбе, и их ни в коей мере нельзя было принимать за серьезное желание постановщика показать на сцене трактор или реальную посадку деревьев.*

С фантазией и мастерством были поставлены белорусские народные танцы «Лявониха», «Полька», «Микита» и др. Так, «Лявониха» была задумана как очень значительный и масштабный танец, как своеобразное дружеское приветствие трех поколений.

Дальнейшее развитие получил в балете метод слияния классики и фольклора. Широкая, спортивная пластика Михася и бисерно-мелкие, но одновременно женственно-мягкие движения Ларисы составляли как бы две хореографические лейттемы, которые сливались в одну стройную мелодию в дуэтах и адажио героев. И хотя балет «Повесть о любви» явился только экспериментом, а не художественно завершенным спектаклем, нельзя отрицать его значение для белорусского театра, нельзя забывать, что в хореографическом искусстве именно путь смелого поиска ведет к новым открытиям, к созданию полноценных художественных произведений.

С балетом «Пламенные сердца» связано появление в белорусской хореографии имени талантливой балерины – народной артистки БССР Л. Ряженовой. На сцене Белорусского театра оперы и балета Л. Ряженова исполнила много ролей, в которых полно и ярко проявились её интересная творческая индивидуальность, присущие утонченная лиричность и глубокий драматизм.

Интересный образ жестокого «черного князя» создал в спектакле Е. Глинских. Е. Глинских сумел создать в «Пламенных сердцах» чрезвычайно острый характер, убедительно передать злобность и хищность Князя, его жестокий деспотизм и социальную паразитичность.

Балет «Пламенные сердца» был с успехом показан на декаде белорусского искусства и литературы в Москве в 1955 году. Пресса отметила свежесть и оригинальность балетмейстерского решения спектакля, высокое мастерство исполнителей. Но, несмотря на высокую оценку хореографии, балет не прижился на белорусской сцене. Показанный всего несколько раз после декады, он быстро выпал из репертуара театра.

В чем же кроется причина нежизнеспособности балета? Ее нужно искать прежде всего в неправильном обращении с музыкальной

драматургией, в отступлении от авторского замысла В. Золотарева, в разрушении целостности и логики музыкального развития. Еще Новерр говорил о музыке как об основе хореографии. Великий реформатор балетного искусства не раз писал о необходимости самого тесного содружества композитора и балетмейстера, о значении единства музыки и танца. Разрушение этого единства означает в большинстве случаев и разрушение целостности балетного спектакля.

В балетах «Пламенные сердца» и «Повесть о любви» музыка В. Золотарева насильственно подгонялась под совершенно новое содержание, и тем самым игнорировалось внутреннее содержание музыкальных образов. Из лирико-драматического плана, в котором композитором и постановщиком был решен спектакль «Князь-озеро», балетмейстер Ермолаев стремился перевести балет в героико-эпический, что, естественно, потребовало значительных изменений в музыкальной ткани, переделок и перестановок многих музыкальных кусков и даже дописания другими композиторами целых сцен, которые оказались стилистически чуждыми музыке В. Золотарева. Такое вольное обращение с музыкой вызвало законный протест белорусских музыковедов и самого композитора. Возражая против использования «напрокат» в балете «Пламенные сердца» музыкальных характеристик героев и отдельных сцен из «Князь-озера», против включения в партитуру фольклорных танцев, выпадающих по стилю из всей музыки, В. Золотарев писал, что *произвол балетмейстера, когда независимо от музыкальной драматургии меняется сценическая драматургия, «является в корне порочной и совершенно недопустимой формой «соавторства», ведущей только лишь к снижению художественной ценности произведения».*

Новый для национальной хореографии жанр – лирико-комедийный – разрабатывался в балете белорусского композитора Г. Вагнера «Подставная невеста» (либретто Е. Романовича, постановщик К. Муллер, дирижер Т. Коломийцева, художник В. Кульвановский, 1958), события которого воспроизводили быт провинциального городка Западной Беларуси в конце XIX века. Мелодичная, танцевальная музыка

«Подставной невесты» была построена в основном на белорусском песенном и танцевальном фольклоре («Журавль», «Коло», «Тобольковская полька», «Веснянка», «Добрый вечер» и др.). *Генрих Матусович Вагнер (1922 – 2000) – белорусский советский композитор и музыкант. Заслуженный деятель искусств Белорусской ССР.*

Г. Вагнер широко и творчески пользовался также музыкальным материалом других народов. В партитуре балета разрабатывались, к примеру, цыганская мелодия «Лиле», ритмы польских оберегов. Основные положительные герои — Настя, Андрей, Матей, служанка пана — характеризовались в балете народными интонациями. Отрицательные персонажи балета были обрисованы средствами музыкальной сатиры, гротеска. Но, несмотря на то, что почти каждый образ в балете имел свою характеристику и был наделен лейттемой, драматургия балета оставалась все же недостаточно целостной и симфонически развитой.

В какой-то мере это обуславливалось либретто балета, фрагментарным и недостаточно глубоким. Это определило общий развлекательный тон спектакля, наличие в балете ряда дивертисментных сцен, которые иногда не имели отношения к действию, несколько усложнило выявление основной сюжетной линии, разрушило драматургичную целостность композиции».

Мягкий и сочный юмор пронизывал партии Матея, этого своеобразного «балетного Нестерки», хитроумного весельчака и балагура, и его бойкой, смышленной подружки – горничной пана. В том, что образы эти получились живыми и сочными, немалая заслуга исполнителей – Г. Мартынова, артиста чрезвычайно выразительного, умеющего даже в небольших партиях лишний раз напомнить, что в театре нет «маленьких ролей», и Е. Зювановой, балерины, обладающей жизнерадостным обаянием и уверенной техникой танца. Средствами шаржа, гротеска решались в спектакле образы, противостоящие положительным героям, — глуповатого молодящегося пана Гонор-Гнюевича, «аристократических» сплетниц – мадам Лепешкиной, Мерзавецкой, пани Ядвиги, их жеманных дочек и всех остальных представителей провинциальной аристократии.

В характеристиках представителей «высшего общества» постановщик сознательно не пользовался элементами белорусского народного танца. Танцы на балу у пана (полонез, полька, кекуок, танго, вальс) были выдержаны в салонно-бытовом духе, со значительной примесью сатиры и гротеска, помогавших вскрыть внутреннее убожество и пустоту панского общества.

На «Подставную невесту» в большей мере, чем на какой-либо другой белорусский балет, оказало влияние имевшее место в те годы увлечение бытовизмом, стремление уподобить балетный спектакль драматической пьесе.

Авторы «Подставной невесты» не сумели разрешить противоречие между условностью балетного языка и безусловностью жизненных явлений, изображаемых на сцене. В балете явственно сказался недостаток, присущий тогда многим подобным балетам: действие чаще всего развивалось с помощью пантомимы, а танцы не всегда были органично связаны с ходом сюжета.

Присутствовал в балете и откровенный дивертисмент – выступления артистов варьете, призванный, по замыслу авторов, иллюстрировать вкусы и обычаи провинциального мещанского общества. И все же нельзя не заметить определенных заслуг создателей этого балета перед национальной хореографией. Был сделан еще один шаг на пути решения проблемы национального своеобразия, поисков колоритной формы белорусского хореографического спектакля. Лексика национального балета обогатилась новыми и интересными комбинациями сплава классики и фольклора. Кроме того, «Подставная невеста» утверждала новый для национальной хореографии *жанр лирико-комедийного балета*.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ МАСТЕРСТВО АРТИСТОВ БЕЛОРУССКОГО БАЛЕТА

Белорусский балет оставил значительный след в истории театра XX века. Среди тех, кто закладывал его основы и остался в памяти и

специалистов, и зрителей как одна из звезд на балетной сцене, был Семен Дречин.

СЕМЁН ДРЕЧИН (1915 – 1993)

Один из крупнейших мастеров хореографического искусства, кумир нескольких поколений поклонников балета, первый профессиональный белорусский балетмейстер, С. Дречин отдал бескорыстному служению искусству около шестидесяти лет. Давая краткую характеристику своему коллеге по сцене, народная артистка БССР Лидия Ряженова писала о Семёне Дречине: «Первый ведущий танцовщик на белорусской сцене. Исполнительскую манеру С. Дречина отличали мужество и драматическая экспрессивность танца, музыкальность, высокий артистизм в решении пластических образов, обаятельность, сценический темперамент. Артист свободно ощущал себя в партиях различного плана — героических, лирико-драматических, характерных. Об удивительных человеческих качествах С. Дречина писали все, кто его знал. «Человек большой хореографической культуры, С. Дречин обладал обширными знаниями в области искусства и старался передать их нам. Он прививал благородство манер, уводил от простонародности в исполнении» (народная артистка БССР Светлана Вуячич). «Похожий на знаменитого французского актера Жана Марэ, премьер белорусского балета... был громкий, яркий, слегка экстравагантный, но удивительно доброжелательный и общительный (народная артистка БССР Наталья Гайда).

Обучаясь в общеобразовательной школе, С. В. Дречин принимает участие в школьных спектаклях... Увидев впервые балет, С. Дречин был очарован танцем. Музыка и движение сливались в одно. Настрой музыки рождал содержание танца, находил свое воплощение в пластичном движении тела. Он ищет, где можно было бы научиться танцевать. В Минске в то время никаких балетных студий не существовало. Только во Дворце пионеров был танцевальный кружок. С. Дречин становится одним из его постоянных посетителей и с большим воодушевлением занимается в нем. Почувствовав в себе способность к танцу, он стремится попасть в танцевальный коллектив, художественным руководителем которого был

К.А. Алексютович. Внимательный, талантливый балетмейстер К.А. Алексютович разглядел в С. Дречине необыкновенные способности, принял его в свой коллектив и посоветовал ему серьезно заняться хореографическим искусством. Белорусский профессиональный балет начинался на сцене Первого Белорусского государственного театра (БГТ-1), открывшегося в Минске в 1920 г. Кроме драматической труппы (ныне театр им. Я. Купалы), в составе были хор, балетная труппа и небольшой симфонический оркестр, которые обогащали спектакли танцами, хороводами, играми, обрядовыми сценами. К. Алексютович выделил Семена Дречина из всех участников самодеятельности. Поэтому совершенно не случайно С. Дречин оказался в 1930 г. в составе первого набора только что созданной на базе Белорусского музыкального техникума студии оперы и балета. Техникум располагался в кирпичном доме на ул. Кирова. Студии выделили одну единственную комнату, где одновременно вынуждены были по очереди заниматься и солисты, и хор, и балет, и где при этом еще хранился весь реквизит, декорации, инструменты. Возглавлял студию дирижер Илья Гитгарц. Вот как описывала позднее этот период жизни С. Дречина бывшая артистка ГАБТа БССР Наталья Финская: «Первое появления в студии Сима Дречина я прекрасно помню: в класс вошел высокий, худощавый, застенчиво улыбающийся подросток. Он был босой, это я особенно хорошо запомнила, потому что мы потом сообща долго искали, во что его обуть, и появились калоши, обвязанные веревочками. Жили мы тогда довольно голодно, стипендию первое время не давали, и мы питались в основном картофельным супом с луком. Занимались два раза в день, изучая по ускоренной программе хореографию, музыку, общественные дисциплины. Танец и анатомию вел у нас Л. Крамаревский, образованный для того времени человек, будущий первый балетмейстер театра оперы и балета. Дречин рьяно занимался, много читал, ходил на выставки и спектакли, участвовал во всех спорах и обсуждениях... Всем было ясно, что Дречин — один из самых способных среди нас, а поскольку он обладал добрым, покладистым и веселым характером, то стал всеобщим любимцем. Тогда

же стала проявляться и балетмейстерская одаренность Дречина. Он сочинял концертные номера на музыку Дунаевского, «оттанцовывал» самые злободневные темы. С Ксенией Пекур он, к примеру, исполнял «Марш авиации».

С. Дречин на год уезжает в Москву, где продолжает учебу в хореографическом техникуме под руководством известной балерины В. Кригер, выходит на сцену в балетных спектаклях Большого театра. После возвращения в Минск принимает участие во всех работах театра и быстро становится одним из ведущих танцовщиков труппы. В театре в то время над постановками балетных спектаклей работала большая группа талантливых постановщиков, привлекающих С. Дречина к исполнению ведущих партий в своих спектаклях. Работавшая вместе с С. Дречиным с 1933 г. народная артистка БССР Александра Николаева вспоминала о его работе в середине 1930-х гг.: «Это был стройный, хотя еще по-юношески угловатый, скромный молодой человек. Но на сцене он не производил впечатление мальчика, — это был зрелый и очень яркий актер. Трудно было поверить, что могучему, властному и жестокому Гирею в «Бахчисарайском фонтане» всего 26 лет. С момента своего первого появления на сцене он, закованный в броню, выглядевший единым целым со своей лошадью, притягивал внимание зала и уже не отпускал до конца спектакля. И совсем иным был его Сымон [«Соловей»], вначале простой деревенский парень, богатырь и весельчак, который, как на качелях, катал на себе ребятишек, а затем гневный борец за народные права, сильный и мужественный человек. Одновременно в театре была создана так называемая постановочная бригада, которая разъезжала по сельской местности, собирая белорусский танцевальный фольклор. Возвращаясь в Минск, нередко привозили с собой народных исполнителей, осваивая их опыт и технику. так постепенно создавала база для создания белорусского национального балета. С. Дречин был одним из самых активных участников этой бригады.

Профессиональную оценку работы С. Дречина в балете «Соловей» дала в своей книге «Белорусский балет» искусствовед Юлия Чурко:

«Говоря о выразительности и впечатляемости языка главных героев спектакля Сымона и Зоськи, нельзя не сказать о мастерстве исполнителей этих партий – С. Дречине и А. Николаевой. Именно их обаятельная теплота, их большая человеческая искренность вдохнули жизнь в танцевальные формы, обусловили необычайную правдивость изображаемых характеров. С. Дречин, танцевавший роль Сымона, нашел для нее свежие и яркие краски... Прекрасная сценическая внешность, большой темперамент и исключительная выразительность помогли С. Дречину создать образ, оставляющий глубокое впечатление. После традиционных в основном одноцветных мужских партий в старых балетах эта роль Дречина была необычайно многогранной.

В конце 1943 – начале 1944 гг. в подмосковном Коврове по решению правительства Белоруссии собирается разбросанная войной по всей стране труппа Белорусского театра оперы и балета. Началось освобождение Белоруссии, и театр стал готовиться к возвращению в Минск. В сохранившейся в архиве артиста афише одного из вечеров балета, состоявшихся в г. Коврове, имя С. Дречина отмечено, кстати, не только как исполнителя, но и как постановщика концертных номеров. Среди творческих удач театра этого непростого периода в его истории — поставленный в Коврове в 1944 г. балет «Тщетная предосторожность».

Следует отметить, что уже с самого начала своей артистической деятельности С. Дречин – активный участник всего творческого процесса: он нередко не только соавтор собственной партии, но и всего спектакля. Это особенно ярко проявилось при создании оригинальных спектаклей. На С. Дречине — исполнителе весьма яркой индивидуальности — постановщики отработывали движения, рисунок танца, вместе с ним искали наиболее яркие, убедительные композиции. Все это способствовало становлению С. Дречина как самостоятельного постановщика.

Балетмейстерская деятельность С. Дречина в белорусском театре тесно связана с его исполнительской практикой. Подобно В. Чабукиани, С. Дречин был лучшим и интереснейшим интерпретатором центральных партий в своих балетах. Он создал исключительные по своей силе и

убедительности образы Клода Фролло в «Эсмеральде», Антонио в «Испанском каприччио», Ли-Шан-фу в «Красном маке». Владелец «открытого», яркого темперамента, тонкой актерской интуиции и вкуса, широкого, выразительного пластического жеста. С. Дречин умел сделать «танцевальной» даже пантомиму, с излишней тщательностью подогнанную под законы драматического театра, умел наполнить живым чувством саму, казалось бы, сухую схему. «С. Дречин в качестве балетмейстера умел так блистательно показывать танцы и партии, что мне иногда даже думалось: было бы лучше, если бы он это делал несколько хуже, – вспоминал позднее заслуженный артист БССР Евгений Глинских. Во всяком случае, когда посмотрел, как он демонстрирует сочиненные фрагменты к балету «Лауренсия», я отказался танцевать в нем главную роль, рассудив, что так, как Дречин, исполнить ее не смогу, а хуже или иначе не хочу. У него была такая яркая индивидуальность, что ей невозможно было подражать, можно было только завидовать. Кстати, эта творческая зависть иногда приносила нам, его коллегам, ощутимую пользу. Когда мне пришлось после него танцевать в «Дон Кихоте», испанские танцы я репетировал даже ночами. Распознал в С. Дречине талантливое постановщика и А. Ермолаев, пригласив его к себе ассистентом при постановке балета В. Золотарева «Повесть о любви». Балетмейстерская работа шла параллельно исполнительской, и можно представить себе ту огромную творческую напряженность и физическую нагрузку, которую пришлось выдерживать С. Дречину в то время.

Не смотря на огромную занятость в театре, С. Дречин уделяет много времени для постановки танцев в спектаклях драматических театров республики, в коллективах художественной самодеятельности. Однако, творческий век профессионального танцовщика краток: не успеешь достичь признания, духовно созреть, обрести житейскую мудрость, как пора уходить, ведь балет – искусство молодых. И надо иметь мужество уйти вовремя. Далек не каждый артист балета, оставив профессиональную сцену, сумел в дальнейшей жизни продолжить служение любимому делу. К счастью, талант С. Дречина был многогранным: не было жанра в

хореографическом искусстве, где бы ни проявилось его мастерство. Его неистощимой фантазии были одинаково подвластны и большие формы (балеты), и хореографические миниатюры, и жанр музыкальной комедии, и народные танцы – везде он творчески использовал свои знания и белорусского национального фольклора, и современных эстрадных танцев. В 1960 г. С. Дречин оставляет сцену как исполнитель и целиком посвящает себя балетмейстерской деятельности.

К этому времени балетмейстерские достижения С. Дречина получили широкую известность в стране, и предложения поработать начали поступать из многих городов. В 1959 г. Башкирский театр оперы и балета пригласил его на постановку балета «Голубой Дунай». Спектакль прошел с успехом более 200 раз, а затем снова им же был поставлен в году. Приглашения следовали одно за другим. В 1960 г. Молдавский театр оперы и балета готовился к декаде молдавского искусства в Москве. На постановку балета Э. Лазарева «Сломанный меч» был приглашен С. Дречин. Балет был высоко оценен как молдавским, так и московским зрителем, а исполнитель главной мужской партии В. Тихонов после успеха в декадных спектаклях был приглашен в Большой театр и стал его ведущим солистом. В конце 1960 г. там же, в Кишиневе, С. Дречин ставит «Поэмы о любви» — триптих одноактных балетов: «Франческо да Римини» П. Чайковского, «Сольвейг» на музыку Э. Грига и «Болеро» М. Равеля, где он выступает не только как балетмейстер, но и как автор либретто. Сезон 1961-62 гг. С. Дречин проводит во Львове. Поставлены одноактные балеты «Поэма о негре» на «Рапсодию в стиле блюз» Д. Гершвина, «Болеро» М. Равеля и «Слава космонавтам» Ю. Бирюкова, показанные в Кремлевском театре летом 1962 г. В это время произошла встреча С. Дречина с художником Е. Лысыком, которого он пригласил в качестве сценографа балета «Болеро». С тех пор около 30 лет не прерывалось творческое сотрудничество и личная дружба С. Дречина с этим известнейшим театральным художником Украины. С ним были созданы лучшие балетные спектакли в разных театрах СССР (Львовском, Свердловском, Донецком, Красноярском), и только уход Е. Лысика из

жизни в 1991 г. оборвал эти связи. Год 1963. Новое приглашение в Кишинев. Поставлен «Голубой Дунай». По настоятельной просьбе руководства театра и балетной труппы С. Дречин соглашается возглавить балет, но очень скоро понимает, что не может заниматься административной работой, неизбежной при этом: его дело — творчество. А для творчества в театре условия ограничены: нет постоянной сцены, отсутствует опытный педагог, профессиональные возможности труппы далеки от желаемого, и С. Дречин оставляет Кишинев. Дом, семья, небольшой отдых и новые работы. В Саратовском театре оперы и балета за сезон 1964-65 гг. были поставлены «Золушка» С. Прокофьева, одноактные балеты «Степан Разин» на музыку А. Глазунова, «Болеро» М. Равеля, «Озорные частушки» Р. Щедрина (первая постановка в СССР). Но жизнь вне дома и семьи, тяготы гостиничного сыграли свою роль, и С. Дречин возвращается в Минск.

Когда повсеместно началась подготовка к 50-летию Октября, он нашел возможность творчества и здесь: для коллективов Брестской области была создана большая концертная программа, получившая высокую оценку и в Минске, и в Москве. Одним из ярчайших номеров ее была героическая поэма-сюита «Брестская крепость» на музыку Д. Шостаковича. Ее либретто написал сам С. Дречин. В личном архиве С. Дречина сохранилось множество вариантов этого либретто. Он «болел» этой темой, считал ее несправедливо забытой, о чем нередко говорил. Особенно он переживал, когда его приглашали готовить концерт для каких-нибудь серьезных совещаний по культуре в «верхах». Он видел, как чиновники хотят только развлечений и не желают вспоминать войну и все, что с ней связано. А для переживших тяготы военного лихолетья это было непонятно (да и, кажется, непростительно для республики, потерявшей каждого третьего). Его «Брестская крепость» затем была поставлена в Государственном ансамбле танца БССР и долго с успехом исполнялась на концертных площадках.

В конце 1960-х гг. С. Дречин с успехом ставит несколько номеров в Государственном ансамбле танца БССР, в спектаклях театров музыкальной комедии

Одессы, Свердловска. Занимаясь постановкой хореографических номеров в опере Ж. Бизе «Кармен» в Свердловском театре оперы и балета, встречается с Натальей Гайдой, с которой впоследствии много и плодотворно работает в Минске. Далее – Львов, балет Э. Лазарева «Антоний и Клеопатра», снова совместная работа с Е. Лысыком, неустанные поиски, споры, создание нового либретто. Затем постановка того же балета в Свердловске (не перенос, а новая редакция) с неповторимой Клеопатрой – примой этого театра М. Окатовой. В 1970 г. Министерство культуры Белоруссии обратилось к С. Дречину с просьбой взять на себя художественное руководство Государственным ансамблем танца БССР, который оказался в тяжелом творческом кризисе. С большой тревогой и сомнениями согласился С. Дречин на эту работу, и лишь огромное желание утвердить, развить и сохранить традиции белорусского народного танца, который он знал и любил, предопределило его решение. Состав коллектива неровный, танцоры с разным уровнем профессиональной подготовки, воспитанные на постановках далеко не безупречного вкуса. Пришлось начинать с азов, с обучения приемам и особенностям белорусского танца. Развивался вкус, прививалось благородство во взаимоотношениях партнеров, бережное отношение мужчины к женщине — неперенные элементы белорусского фольклора. Работали, в полном смысле, днями и ночами. Работали с интересом, энтузиазмом, с полной отдачей. И результаты налицо — всего за полгода была создана блистательная программа в двух отделениях. Коллектив стал национальным не только по названию, но и по духу, стилю, репертуару, а созданные С. Дречиным танцы вошли в золотой фонд ансамбля, бережно сохраняются в репертуаре коллектива до сих пор.

В конце 1970 г. С. Дречин создает во Львове балет «Собор Парижской богородицы» Ц. Пуни на сюжет романа В. Гюго. Основательно изучена эпоха, многократно перечитан бессмертный роман великого французского гуманиста, чьи идеи положены в основу спектакля (авторы либретто и постановщики – С. Дречин и Е. Лысык). Многие театры страны включили эту постановку в свой репертуар, и везде ему сопутствовал

большой зрительский успех. Остается только сожалеть, что в родном белорусском театре, о чем так мечтал С. Дречин, его спектакль оказался невостребованным.

В начале 1970-х гг. в Минск из Бобруйска был переведен театр музыкальной комедии. Согласившись возглавить его балетную труппу, С. Дречин берется за работу с большим желанием внести в заштампованный мир провинциальной оперетты свежую творческую струю. И это во многом ему удалось. Помимо танцевальных номеров во многих опереттах, он создает вечер-спектакль «Ревю-концерт» (1975), выступая одновременно в качестве либреттиста, режиссера и балетмейстера. Для многих исполнителей эта постановка стала своеобразным «звездным» часом.

В этот период С. Дречин участвует как балетмейстер в создании двух фильмов для детей – «Буратино» и «Проданный смех». Тем временем, обещанное строительство здания театра музыкальной комедии затягивается, материальное положение артистов усложняется. Выступив на коллегии Министерства культуры, С. Дречин обрисовал положение в театре, высказал творческую неудовлетворенность. И ушел. И начал работать «в стол»: писать либретто, хореографические разработки для танцевальных коллективов, надеясь хоть частично реализовать свои творческие замыслы. К сожалению, почти все они остались невостребованными.

После ухода из театра музыкальной комедии С. Дречин не связывал более себя постоянной работой, но нереализованный творческий потенциал настойчиво искал применения.

В 1982 г. в Белорусском театре оперы и балета он ставит «Вальпургиеву ночь» в опере Ш. Гуно «Фауст» и тут же приступает к постановке «Венка белорусских танцев» для балетной труппы театра. Но не ко двору в театре пришлась работа над национальным репертуаром. В этот период в театре вообще наметились другие направления: из театра переживаний и подлинных чувств он становится театром представлений, театром бездушной биомеханики.

Но вот в 1985 г. из Львова поступает предложение поставить балетный акт «Грот Венеры» в опере Р. Вагнера «Тангейзер». Там же С.

Дречин и Е. Лысик горячо обсуждают свою будущую совместную работу – балет А. Хачатуряна «Спартак». Об этом спектакле давно мечтали и балетмейстер, и художник. Снова творческие искания, создание нового, собственного либретто. Осложнялась работа из-за малочисленности мужского состава труппы. И когда спектакль был представлен публике, в одном из эпизодов картина непрерывно движущегося вооруженного воинства создавалась группой из 12(!) танцовщиков. «Спартак» стал лебединой песней двух талантливых мастеров балета.

В 1990 г. С. Дречин ставит в театре музкомедии спектакль «Вокруг любви», в котором использованы фрагменты из незаслуженно забытых оперетт, созданы красочные балетные номера. Спектакль получился веселый, жизнерадостный. После ухода из жизни С. Дречина спектакль распался, хотя в концертах постоянно используются отдельные номера из него.

Начало 1991 г. было тяжелым: начались болезни, операции. Казалось, дела пошли на поправку, все налаживается, все тревоги позади. Снова возникла масса задумок, планов и давнишняя мечта — создать детский театр-студию танца. Уже несколько лет готовились материалы. Написано либретто балета «Чипполино» для небольших коллективов, либретто по сказке «Дюймовочка», по мотивам белорусских народных сказок. Предполагалось, что в таком театре будут использоваться и танец, и музыка, и поэзия, чтобы дети как можно раньше приобщались к прекрасному, любили и понимали и литературу, и танец, и изобразительное искусство.

В 1991-92 гг. С. Дречин поставил несколько номеров в Государственном ансамбле танца, ансамбле Белорусского военного округа, в детском коллективе «Зорачка». А в конце - начале 1993 гг., наконец, было решено создать на базе Театра юного зрителя детскую студию танца. Уже объявили набор детей, прошло организационное собрание, началась работа. Одновременно в Театре музкомедии С. Дречин приступил к работе над опереттой Стрельникова «Холопка». А в августе все оборвалось...

Жанровая палитра творчества С.В. Дречина была очень широка, все формы хореографического искусства удавались ему. При этом можно смело сказать, что ни одна из его работ не запятнана дешевой вульгаризацией. Его творческий потенциал был безграничен, реализован же он был лишь в небольшой мере. Хотя сказать о нем как о совсем «невостребованном таланте» было бы неверным.

БАЛЕТЫ НА МУЗЫКУ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Новый этап развития национальных традиций в балете связан с творчеством композитора Евгения Глебова.

Глебов Евгений Александрович (1929 – 2000) – белорусский советский композитор, дирижёр, педагог. Народный артист СССР.

Композиторский стиль Евгения Глебова содержит целый ряд отличительных черт, обусловленных природой его таланта и отношением к современности. Прежде всего, Глебов – композитор XX века, который нашел свою индивидуальную манеру письма и своё неповторимое ощущение звукового мира. Чуткий художник, он воспринял все новации, в том числе эстетику «неофольклоризма», ставшую модной в советской музыке 60-70-х годов, но при этом Глебов сумел преломить эти новации по-своему, в том числе сквозь призму стиля модерн, утверждённого в своё время Игорем Стравинским.

Балеты «Мечта» и «Альпийская баллада», шесть хореографических новелл для спектакля ГАБТ БССР «Вечер хореографических миниатюр». Балет «Альпийская баллада» по одноимённой повести В.Быкова стал лауреатом Всесоюзного конкурса музыкальных спектаклей 1968г. В короткий срок создаются два грандиозных балета – «Избранница» по мотивам поэм Янки Купалы, который вскоре после премьеры в Минске был поставлен на сцене Новосибирского оперного, а также «Тиль Уленшпигель» по Шарлю де Костеру, который после премьеры в Минске был поставлен на сценах музыкальных театров Львова, Хельсинки, Ленинграда и других театров Советского Союза. Балет Евгения Глебова «Тиль Уленшпигель» был воспринят как выдающееся художественное

событие. Его новая редакция, созданная композитором совместно с хореографом Валентином Елизарьевым для Мариинского театра, до настоящего времени под названием «Легенда об Уленшпигеле» идёт в нашем оперном театре.

Он пишет балет «Маленький принц», мировая премьера которого состоялась отнюдь не в белорусском оперном, а в театре Суоми опер в Хельсинки. Затем он был поставлен в Нижнем Новгороде, вскоре – Большом театре в Москве, позднее – в Самаре.

Музыка Евгения Глебова является главным и особенным составляющим всей белорусской национальной культуры, а будучи великим искусством, она своим неповторимым своеобразием обогащает мировую художественную культуру.

На сцене театра были поставлены его балеты – «Мечта» (1961), «Белорусская партизанская» (1965), «Альпийская баллада» (1966), «Избранница» (1969), «Тиль Уленшпигель» (1974), «Маленький принц» (поставлен Театром финской национальной оперы в 1982), «Курган» (1982).

Еще одним национальным спектаклем стал балет Е. Глебова – Отара Дадишкилиани «**Избранница**», поставленный на сцене театра в 1969 году. В 1970 году музыка балета удостоена Государственной премии БССР.

Балет «Избранница» был снят Белорусским телевидением на пленку. На старой белорусской купюре «100 рублей» запечатлен кадр из телеспектакля с Алевтиной Корзенковлй и Яковом Ботвинником.

Балет поставлен по мотивам поэм Я. Купалы. Машека – это белорусский Робин Гуд. Балет возвращает нас к делам «давно минувших дней», рассказывает о борьбе за свободу, о любви, восставшей против насилия. Очевидно, есть в национальном искусстве такие темы, образы и сюжеты, к которым неизменно будут обращаться и литература, и музыка, и хореография. Но стремление авторов «Избранницы» по-своему прочесть традиционный сюжет, дать новую интерпретацию образов, к сожалению, не привело к полноценному творческому результату. Постановщику балета не удалось убедительно решить его

драматургические конфликты, создать цельные характеры героев. Образ Натальки, аттестованной авторами как олицетворение «лучших черт национального белорусского характера», оказался противоречивым и аморфным. Слабыми, расплывчатыми были в спектакле мужские характеры-антиподы, в то время, как и Наталька, и Машека, и Князь в романтических поэмах Янки Купалы предстают как натуры сильные, страстные, последовательные.

Значительно глубже и психологически убедительней были обрисованы образы главных действующих лиц в музыке Е. Глебова. В музыкальной характеристике Натальки — светлая радость и беззаботная игривость, растерянность и таинственная зачарованность, душевная борьба, боль, отчаяние. Многокрасочно подавал композитор и образ Машеки, в котором то драматическое, то углубленно-вдумчивое, то патетически-мужественное звучание. Творческое же использование и современное осмысление славянского и белорусского мелоса придавало музыке балета отчетливо национальный колорит. Однообразной и несколько статичной хореографии не везде удалось подняться до уровня музыки и стать ее эмоциональным эквивалентом.

В 1982 г., в год столетнего юбилея классика белорусской литературы Я. Купалы, композитором Е. Глебовым и балетмейстером Г. Майоровым была создана новая музыкально-хореографическая версия балета под названием «**Курган**». В спектакле был найден обобщенный и художественно впечатляющий образ народа, который стонал и сгибался под непосильной ношей своей судьбы, затем распрямлял спину и гневно обличал угнетателей, а еще позже взрывался энергией и пафосом борьбы.

В спектакле — немало ярких сценических моментов, но, одновременно, нечетким оказался опять образ главной героини Натальки; напряженно развивающемуся симфоническому музыкальному действию не всегда адекватной была хореография; иллюстративным, сугубо пантомимным оказался образ одного из основных персонажей — Гусяра, олицетворяющего волю и мудрость народа. Возражение вызывало,

пожалуй, и решение финала балета, где излишне облегченно изображалась победа добра.

В конце 1960-х — начале 1970-х гг. был создан еще один спектакль на музыку белорусского композитора. Им стал балет Г. Вагнера – О. Дадишкилиани «**После бала**». Либретто балета, написанное самим балетмейстером по мотивам одноименного рассказа Л. Толстого, поднимало важные, общественно значимые темы. Уже в экспозиции балета, своеобразном хореографическом прологе, авторы постановки вводили зрителей во внутренний мир героя. В короткие сценические минуты зритель как бы охватывал мысленным взором основные моменты пройденного героем трагического пути, видел, как надежды на счастье безжалостно растаптывались антигуманным строем. Сквозь призму чувств героя, в произвольном потоке его воспоминаний, было протокольно-последовательное изложение событий.

Мелодика Вагнера широка по диапазону, богата по краскам. Красивая, гибкая тема вальса (она же становилась затем и темой любви) органично сочеталась композитором со светлыми, свободно льющимися адажио, с полной неповторимой прелести «Паваной» – тонкой стилизацией старинного бального танца, где Вагнер со вкусом использовал цитату из музыки английского композитора XVII века. Другая группа тем – кратких, колючих, ритмически заостренных – была связана с характеристикой мира зла, губящего живое человеческое чувство. Сталкивая эти темы, сплетая воедино и развивая две или несколько мелодических линий, композитор создавал сложный, многоплановый музыкальный образ, способный трансформироваться в зависимости от драматургической ситуации.

На основе музыкальной партитуры О. Дадишкилиани создал свою, хореографическую. Массовые сцены, монологи героев и особенно их диалоги были свежи по пластическому рисунку, выразительны по форме, осмысленны по содержанию. Так, находкой балетмейстера являлась сцена, когда в воспаленном воображении Юноши возникал образ его невесты, зловеще, механически повторявшей за отцом движения военной шагистики, тупой муштры.

Но постановщик не был до конца последователен. Сделав заявку на общественно значимый, социальный конфликт, попытавшись создать образ государственной машины, топчущей достоинство и счастье личности, балетмейстер вдруг переводил его в план чуть ли не рукопашной потасовки между героями балета (Полковником и Юношей). Нечеткость, рыхлость хореографического решения финальных сцен смещали идейные акценты балета, говорили нам больше о скандале в частном доме, о разоблачении одного подлеца, а не о столкновении полярных идеалов гуманности и бесчеловечности. Намереваясь, согласно Л. Толстому, сорвать маску со всего общества, авторы балета в конце концов срывали ее лишь с одного злодея.

Таким образом, в спектакле оказался пересказанным в основном лишь сюжет толстовского произведения, но оттуда ушла его философская глубина и социальная значимость. К финалу же спектакль вообще был захлестнут волнами развлекательной дивертисментности, и идеи Толстого воспринимались словно остов океанского корабля, застрявшего на пенящемся балетном мелководье.

«Тиль Уленшпигель» (1974) Е. Глебов – О. Дадишкилиани. Автор либретто и постановщик О. Дадишкилиани, основываясь на известном романе бельгийского писателя Шарля де Костера, задумал его как хореографическое повествование об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке, «об их доблестных, забавных и достославных деяниях во Фландрии и в других краях». Повествовательный тон ощущался и в сценарии, где сохранялись основные фабульные ходы повести, и в хореографии, в которой последовательно от эпизода к эпизоду рассказывалось о жизни, любви и борьбе Тилия и его друзей. Постановщик от сцены к сцене развивал сюжет согласно произведению Костера, приводил немало бытовых деталей, жанровых сцен, вообще, стремился как можно больше приблизиться к роману, пересказать его хореографическим языком с наименьшими потерями. Но странное дело: чем больше он приближался к событиям романа, чем «дословнее» воспроизводил его текст, тем дальше уходил от сути книги Шарля де Костера. Грациозно двигавшийся, виртуозно

прыгавший Тиль (В. Саркисян) не стал ни тем дерзким насмешником, ни тем гневным мстителем, «великим гезом», которого мы знали и любили. Сила и цельность его характера размельчились, растворились в житейских подробностях, сценической суете, любовных приключениях. Из показанных конкретных событий не выросли обобщения, частное не стало общим, прошлое – современным.

Подобный просчет – потеря философского смысла и идей литературного источника в погоне за его фабулой – оказался не нов для балетного театра вообще и белорусского в частности. Практика уже не раз доказывала, что *роль переводчика, рабски следующего за литературным источником, никогда не была благодарной для балета*. Необозримое житейское море, которое во всех своих красках и оттенках вольно плещется в широких берегах романа, как правило, не вмещается в русло хореографической реки. Хореография не может состязаться с литературой в широте и достоверности отражения действительности, но она способна совершать такие вольные полеты над эпохами и континентами, рождать такие многоплановые ассоциации и многозначные образы, которые недоступны роману.

По этому пути пошли, кстати, другие авторы спектакля – композитор Е. Глебов и художник В. Левенталь. В сценографии «Тилия Уленшпигеля» создавались укрупненные, символические образы трех основных сфер, в которых разворачивалось действие. Залитые мягким и теплым солнечным светом легкие крылья ветряных мельниц символизировали атмосферу народной жизни, где своими были Тиль и Неле, Клаас и Ламме; стрельчатые, острые линии готической архитектуры, поданные в мрачно-синей, холодной гамме, – мир короля Филиппа, палача и мучителя Фландрии. Третья сфера словно возникала из столкновения первых двух: низкие перекрещивающиеся балки конструкции, кроваво-красный свет напоминали лобное место, место страшных казней, откуда люди слали проклятия властителям страны. Обобщенные образы двух противостоящих миров – королевского двора и народа – четко вырисовывались и в музыке балета. Композитор-симфонист Е. Глебов не

иллюстрировал фабульные события, он раскрывал идею произведения, сопоставляя, сталкивая и развивая несколько основных тем, сплетая в единое целое мелодико-гармонические и колористические факторы. Музыка балета, насыщенная лирикой и драматизмом, жизнеутверждением и трагизмом, содержащая в себе выразительные характеристики неоднозначных человеческих характеров, давала возможность для иной хореографической интерпретации. Партитура «Гиля», как и предшествующей «Избранницы», подсказывала балету новые пути, требовала от него подъема на новую ступень художественного мышления.

Балетный театр, преодолев кризисный период господства поэтики «драмбалета», явно отставал от музыки в освоении нового. Новое и старое, стремление к поэтической обобщенности и житейской оправданности, философское осмысление и эмпирическое мировосприятие, направленность на идейно-художественную цельность и желание по старинке развлечь балетных зрителей иногда произвольно и беспорядочно смешивались в одном спектакле. Трудность адекватного отражения в балете многогранной и сложной действительности, отказ от поверхностного решения проблемы национального, «массовая» симфонизация балетной музыки и философская значительность пришедших в балетный театр произведений литературы, возросшие художественные и интеллектуальные потребности зрителей — все это настоятельно требовало соответствующего уровня и от искусства танца.

Остро встал вопрос о необходимости самостоятельной концепции хореографического спектакля, об оригинальном пластическом видении темы. В последующие годы балет интенсивно ищет свой ракурс отражения жизни, осознает свою условную поэтическую природу, стремится уйти от иллюстративности и механического копирования. Пассивное, фиксирующее начало уступает место активному, преображающему. Если раньше балет заимствовал у литературы сюжеты, то теперь стал заимствовать идеи. В сочинениях хореографов все более заметным становится переключение интересов от изображения окружающего мира к раскрытию внутреннего мира человека.

Новый этап в истории белорусского балета начинается со стремления отразить современную тематику. Расширение и усложнение танцевальной образности в балетах последнего десятилетия, таких, как «Сотворение мира», «Тиль Уленшпигель», «Спартак», разработка новых средств выразительности, синтезирование в единое органичное целое всех слагаемых спектакля — вот ступени «хореографической лестницы», ведущей вверх. Начав с пластического освоения событий истории своего народа, белорусский балетный театр пришел к темам, представляющим всеобщий интерес, интернациональным по звучанию. Особую масштабность получила в этот период **народно-героическая тема**, интерес к которой традиционно характерен для белорусского балетного театра, с публицистической остротой и пафосом зазвучали идеи гуманизма.

В лучших белорусских балетах все более глубоко исследовались, широко обобщались и художественно ярко воплощались сложные явления действительности.

Одной из самых серьезных удач в воплощении на белорусской сцене современной темы стал балет Е. Глебова – О. Дадишкилиани **«Альпийская баллада»**, поставленный на сцене театра в 1967 г. (либретто Р. Череховской по мотивам одноименной повести В. Быкова, посвященной событиям Великой Отечественной войны). В нем рассказывается о чувстве, рождавшемся между белорусским юношей Иваном (Л. Чеховский) и итальянской девушкой Джулией (К. Малышева), бежавшими из фашистского концлагеря. Но балет не явился еще одним вариантом трактовки вечной темы трагической любви. Скорее это была история человеческой стойкости, человеческого мужества. Любовь наперекор всему, любовь как протест, любовь как утверждение — вот основная тема спектакля, его эмоциональная доминанта.

По своей жанровой принадлежности «Альпийская баллада» – балет камерный, психологически-углубленный. В то же время «Альпийская баллада» по своей сути, по своей идейной направленности оказывалась балетом героическим. На сцене непрерывным потоком разворачивались картины жизни человеческого духа. Вместе с героями балета зрители

радовались их удачному побегу, замирали в ужасе, когда из темноты, как порождение мрака, возникали черные фигуры фашистов, наслаждались короткими мгновениями отдыха героев, жили их гневом и любовью, ненавистью и восторгом. И только прочувствовав каждый поворот судьбы Ивана и Джулии, прожив вместе с ними каждый из трех сценических дней, зрители постигали второй, глубинный план балета, начинали понимать, что вся пережитая история любви и бегства была, по существу, историей человеческого героизма.

Авторы балета глубоко прониклись духом творчества В. Быкова, и их концепция не случайно оказалась чрезвычайно близка мыслям писателя, который был уверен, что именно обыкновенные люди совершают необыкновенные подвиги. И это дает нам основание говорить о массовом народном героизме в годы Великой Отечественной войны»

Создатели балета отказались от привычных традиционных форм – адажио, вариаций, дивертисментов и т. д. Три основные музыкальные и соответствующие им хореографические лейтмотивы – мужественно-драматическая тема и волевой, динамичный танец Ивана; игривая тема Джулии и ее грациозная, изящная пластика; тупой, мертвяще-механичный нацистский марш, приобретший зримую форму в исступленной шагистике фашистов, – развиваясь по принципам современного симфонизма, объединяли три части балета в единое драматургическое целое.

В балете почти совершенно отсутствовала пантомима, и все узловые моменты драматургии решались средствами хореографии, полифонической по сопряженности пластических тем. В «Альпийской балладе» как единомышленники выступили не только композитор, хореограф, художник, но и исполнители. Трагических высот достигают исполнители главных партий К. Малышева и Л. Чеховский.

Но, к сожалению, не все плодотворные традиции, накопленные белорусским балетом, нашли в «Альпийской балладе» свое достойное развитие и, в частности, *не до конца был использован опыт, накопленный в процессе создания национального пластического языка*, национальной лексики. В этом отношении хореографическая ткань «Альпийской

баллады» была неоправданно обеднена. Балетмейстер-постановщик спектакля оказался здесь значительно скупее композитора. Если в партитуре балета явственно слышались обороты, характерные для славянской музыки, интонации белорусской песенности, то в хореографической партии Ивана присутствовали всего лишь два движения «Крыжачка», которые, словно пара слов на родном языке, сказанных мимоходом и скороговоркой, выглядели иллюстративной вставкой. В то же время в музыкальную характеристику Джулии и ее танцевальную лексику достаточно органично вплетались элементы тарантеллы, придающие пластике Джулии национальный колорит и иллюстрирующие тем самым «разноязычие» белорусского юноши и итальянской девушки, о котором шла речь в повести В. Быкова.

Само собой разумеется, что сказанное нельзя понимать, как призыв к этнографизму, цитированию фольклора, имитации его или прямолинейному «инкрустированию» академического танца элементами народного, как это было нередко на первых стадиях поиска национального своеобразия.

Нет сомнения, что герой современного балета должен «говорить» и выглядеть иначе, чем герой балета на историческую тему. В искусстве отражаются, как известно, реальные процессы, а в действительности ныне интенсивно идет процесс интернационализации, сближения и взаимообогащения национальных культур, когда все больше уходят с поверхности приметы национального, стираются резкие отличительные особенности быта, из сферы материальной культуры этническая специфика все заметнее перемещается в духовную. Не внешний облик, а внутренний мир человека, его сознание становятся основным носителем национального своеобразия. Естественно, что, рассказывая о новой действительности, хореографы стремятся уловить и зафиксировать в хореографии прежде всего эту внутреннюю общность выработанных и закреплённых в сознании народа психологических черт, раскрыть национальный характер в совокупности его пластических действий, проявлений и реакций, найти национальное своеобразие во всем широком диапазоне окружающих

явлений и воплотить его во всей структуре танцевального произведения – от его темы до средств выразительности.

Национальные элементы, грамотно использованные на балетной сцене, способствовали лишь более точному пластическому выражению самого духа национального характера, ибо характер этот претворялся в движениях самым великим из балетмейстеров – народом. Форсируя (часто ненатуральным путем) нивелирование лексики национальных балетов, постановщики не учитывают длительность процесса интернационализации, того, что национальная форма будет существовать в искусстве до тех пор, пока будут существовать нации. В связи с этим думается, что народный танец еще долгое время сможет быть для балетного театра прививкой, освежающей кровь.

В целом многоплановый, гражданственный, с полифонически разработанной хореографией спектакль «Альпийская баллада» стал значительной вехой в развитии современного белорусского театра и за полтора десятилетия со дня постановки выдержал более 100 представлений. Авторы этого балета стремились найти свой ответ на самые актуальные вопросы, рожденные практикой и теорией балетного искусства.

В 1984 году был поставлен балет «Крылья памяти» (В. Кондрусевич, Ю. Троян). В основу балета легла история жительницы города Жодино, матери пятерых сыновей, погибших за свободу и независимость Родины. Однако, этот балет продержался на сцене очень недолго – около трёх сезонов (в отличие от балета «Альпийская баллада», сценическая жизнь, которой была более продолжительной). Кроме того, «Крылья памяти» оказались за пределами внимания не только серьезной балетной критики, но и прессы.

ТЕМА 5.

БЕЛОРУССКОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

БАЛЕТМЕЙСТЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВАЛЕНТИНА ЕЛИЗАРЬЕВА

С 1973 г. главный балетмейстер Государственного академического Большого театра оперы и балета Беларуси – Валентин Николаевич Елизарьев. Это событие стало значительной вехой и серьезным этапом в развитии белорусского балета. Валентин Елизарьев родился в 1947 году в Баку, позже со всей семьей переехал в Беларусь. Окончил хореографическое училище имени А. Я. Вагановой и балетмейстерское отделение консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова в Санкт-Петербурге (Ленинграде).

Приход 26-летнего балетмейстера открыл новую страницу в истории белорусского балета. Уже первый спектакль «Кармен-сюита» стал прорывом к ассоциативной и философской хореографии, к постижению современных средств выразительности. Балеты «Сотворение мира», «Тиль Уленшпигель», «Спартак», «Щелкунчик», «Кармина Бурана», «Болеро», «Весна священная», «Ромео и Джульетта», «Страсти (Рогнеда), «Жар-птица» сформировали новый тип балетной драматургии, основанной на сквозном развитии действия, на метафоричности и многообразии пластики, на тонком взаимодействии хореографии и музыки со сценографией. На белорусской сцене В. Елизарьев поставил также классические балеты «Дон Кихот», «Лебединое озеро», «Спящая красавица». Создал современный белорусский балет, возглавляя на протяжении 30 лет балетную труппу. *Сформировал новый тип балетной драматургии, основанной на сквозном развитии действия, на метафоричности и многообразии пластики, на тонком взаимодействии хореографии и музыки со сценографией.*

Валентин Елизарьев ставил спектакли в Ленинграде («Легенда об Уленшпигеле», Ленинградский академический театр оперы и балета им. Кирова), Москве («Настроение», Большой театр СССР), Любляне («Жизель», Театр оперы и балета), Стамбуле («Дон Кихот», Театр оперы и балета), Варшаве (хореографический триптих «Балеты Валентина Елизарьева», Варшавский Большой театр), Токио («Эсмеральда», балетная труппа NVA), Анкаре («Спартак», Театр оперы и балета).

За выдающиеся заслуги в развитии хореографического искусства удостоен почетных званий «Народный артист БССР» (1979), «Народный артист СССР» (1985), является профессором Белорусской академии музыки (1995), избран академиком Международной славянской академии наук, образования, искусств и культуры (1996), а также академиком Петровской академии наук и искусства (1997). В 2003 г. награжден орденом Франциска Скорины, в 2003 — орденом Отечества III степени. С 2003 г. член Совета Европы по культуре. В 2007 г. В.Н. Елизарьеву присвоено звание «Почетный гражданин г. Минска».

В 1982 г. по стипендии ЮНЕСКО В. Елизарьев стажировался во Франции в области балетной режиссуры. С 1992 г. является председателем жюри Международного фестиваля современной хореографии в Витебске.

Формирование творческого почерка Валентина Елизарьева начинается со времени его назначения главным балетмейстер Государственного академического Большого театра оперы и балета Беларуси. Он был самым молодым главным балетмейстером в Советском Союзе.

Первым балетом, поставленным на белорусской сцене в 1974 г. – одноактной «Кармен-сюитой» Ж. Бизе – Р. Елизарьев заявил о себе как о хореографе, мыслящем дерзко, по-новому. Он осмелился вступить в соревнование с кубинским балетмейстером А. Алонсо, сделавшей для М. Плисецкой постановку, которая стала всемирно признанной. И сумел не проиграть это творческое состязание, дав совсем иную, но художественно убедительную трактовку музыки и образа знаменитой цыганки. Кармен, какой ее увидели В. Елизарьев и первая исполнительница главной роли Л. Бржозовская, была почти полной противоположностью образу, созданному А. Алонсо и М. Плисецкой. Если у них Кармен – ослепительно яркая на глухом темном фоне, то в белорусском спектакле она одета в неожиданно серые однотонные одежды в окружении кричаще яркой толпы. Если на московской сцене все на виду, как бы снаружи – борьба, страсть, арена, коррида, то здесь все спрятано в глубине, во внутреннем мире героини, в который хореограф и танцовщица предлагали нам внимательно взглядеться.

Кармен в елизарьевском спектакле раскрывается постепенно, сперва как свободная и гордая личность, птицей парящая над безликой толпой, затем как женщина, мечтающая о любви, но ищущая в мужчинах прежде всего духовной близости, духовного родства. Ни страстно влюбленный в нее, но понимающий любовь как мужчина-собственник Хозе – Ю. Троян, ни упоенный своей славой и корридой Тореро – В. Саркисян не становятся ее единомышленниками и потому не вызывают ответных чувств. Таким образом, оказывается, что главной темой постановки В. Елизарьева становится трагедия одиночества.

Новой в спектакле была и лексика, минующая балетную «испанщину» и сливающая академические формы танца со свободной, раскрепощенной пластикой. Захватывала нарастанием чувств сцена первой встречи Кармен с Хозе. Они двигались по бокам сцены, словно не замечая друг друга, но выстроенная концентрическими кругами композиция неотвратно сближала их, стягивала невидимым током эмоций, струящихся от одного к другому. Выразительны были дуэты и монологи героев, несшие в себе массу «говорящих» деталей: Кармен острым, словно кинжал, носком ноги сбрасывала с себя руки Хозе, по-хозяйски положенные ей на плечи; движения бабочки, расправляющей и складывающей крылья, напоминали ее поддержки с Тореро; словно раненая птица стелилась Кармен по земле, предчувствуя роковую развязку. (Кстати, присутствие движений в лежачем положении и низких поддержек позволило критикам традиционно обвинить хореографа в излишней эротичности.) Многоассоциативной была пластика кордебалета, которая явилась не фоном для главных героев, а элементом драматургии спектакля. Так, предшествующий финалу танец женщин и мужчин в красных накидках, напоминающих капюшоны палачей, предвосхищал трагическую развязку, вносил ноту тревожного напряжения. Резкие, рваные движения массы в ряде случаев контрастировали с глубокими раздумьями героини, гармонией ее танца.

Балет заканчивался прекрасно найденной метафорой, ставившей как бы последнюю точку над и.

...Отчаявшийся, обезумевший от горя Хозе молит Кармен не покидать его. Страстная жажда любви, мечта о ней как бы отрывают юношу от земли, заставляют взлетать в высоких, виртуозных прыжках. Но контрапунктирующая глухая, тревожная музыкальная тема рождает ощущение непрочной хрупкости этого парения над бездной. И полет обрывается. Снова попытка взлететь – и снова падение. Бьющийся в безнадежности Хозе неотступно следует за Кармен. А она уже давно все поняла, давно прочла свою судьбу в его глазах – и все же уходит. Прощальное отчаянное объятие юноши оказывается для Кармен последним (здесь постановщик отказался от традиционного решения – гибели Кармен от удара ножом). Бессильно повисли еще секунду назад протестующие руки, сделалось кротким гордое, неукротимое лицо. Кармен умирает в объятиях, обвитая железным кольцом рук Хозе, той самой любовной цепью, против которой она боролась.

Время доказало необычайную жизнеспособность балета. «Кармен-сюита» идет на белорусской сцене уже почти полвека и, словно живой организм, вбирает в себя новые веяния времени, меняется в зависимости от индивидуальностей исполнителей. За эти годы сменилось, естественно, несколько поколений артистов, вносящих в образы балета свои представления о жизни и любви. В 80-е годы в партии Хозе танцевал прекрасный танцовщик и актер **Владимир Иванов**. Он вносил в спектакль столько страсти и горького отчаяния, что главной темой становилась трагедия не женского одиночества, а мужской неразделенной любви. Балет действительно впору было переименовывать в «Хозе-сюиту», как писали зарубежные критики о показанном на гастролях белорусском спектакле. Интересен в партии Хозе другой исполнитель – также великолепный танцовщик **Владимир Комков**.

Обновление балетного искусства продолжилось В. Елизарьевым в «Сотворение мира» **А. Петрова**, первом полногабаритном спектакле, поставленном им на белорусской сцене в 1981 году. Здесь хореографу пришлось уже заочно состязаться с создателями первой редакции балета в Ленинграде Н. Касаткиной и В. Василёвым.

Елизарьев прежде всего отказался от стиля рисунков Жана Эффеля, которыми вдохновились ленинградские хореографы, и перевел образы главных героев в иное русло: Бог у него не был добродушным велеречивым старичком с залысынами и сединой, а напоминал скорее молодого Христа, в хитоне и венце. Исчезла из балета Чертовка, другим стал и Дьявол – он лишился хвоста, рогов и выглядел, как тогдашний хиппарь (в то время движение хиппи было еще популярным), его выдавали только уши – огромные и по-звериному заостренные кверху. Сподручные Дьявола казались бандой молодых хулиганов, которых можно было встретить на темной улице. Важно то, что во втором акте В. Елизарьев вообще отказался от мифа, от персонажей рая и ада, от юмора, связанного с ними, и перевел разговор в иной план, вполне серьезный. Человек, Адам, уходил от Бога и Черта и сам создавал свою историю и самого себя. Елизарьев избрал другой, более жизнеутверждающий финал. Ева силой своей любви возрождала жизнь. Возвращался из небытия Адам; поднимались люди, чтобы, веря, любя и надеясь, продолжить свой трудный путь.

Трагедийное дарование большой внутренней силы проявилось в спектакле у Л. Бржозовской – Евы. Неотразимый образ Адама создал в спектакле Юрий Троян. Он с увлечением и мастерством проводит своего героя по всем этапам его эволюции – от младенческого изумления перед открывающимся миром до суровой сосредоточенности и напряжения всех сил в борьбе «за выживание» человека на этой планете.

«Сотворение мира» внесло новый принцип взаимодействия хореографии и музыки со сценографией. Огромная заслуга здесь принадлежит художнику **Евгению Никитовичу Лысику**, который создал движущиеся вместе с музыкой и хореографией, постоянно меняющиеся декорации. Они служили не фоном, как ранее, для балетного действия, а являлись носителями как бы зримой концепции спектакля и иногда даже определяли основной смысл той или иной сцены. Так, художник заставлял нас догадываться, что «сказка ложь, да в ней намек...», когда рядом с изображением детских игрушек и наивной радуги в эпизоде детства Адама

помещал стальные цилиндры ракет, нацеленные в небо и словно ждущие своего часа; он напрямую связывал легенду с современностью, когда в сценах хождения Адама и Евы по «кругам ада» рисовал на заднике дымящиеся стволы орудий и горы человеческих черепов; он создал потрясающий обобщенный образ напрягающего все силы, мощного и непостижимого Человека, распростершего над миром взбухшие мускулами руки-крылья. Своими декорациями Е. Лысик в отдельных сценах вносил явную публицистическую ноту, но это никоим образом не приближало спектакль к плакатности – глубину и многомерность придавали ему два других компонента – музыка и хореография.

Стремление к новому по качеству синтезу, реализованное в спектакле утраивало силу воздействия спектакля на зрителей.

Чтобы убедиться в этом, рассмотрим, к примеру, экспозицию образа Евы. Ее появление подготавливает композитор изумительным по мелодичности, лирическим и одновременно торжественным гимном Женщине, своеобразным «Аве Ева». В нем слышатся и сияние жизни, и счастье любви, и тайная грусть, которая почему-то всегда охватывает нас при встрече с совершенной красотой, и еще многое, о чем может сказать только музыка.

Затем слово берут хореограф и балерина, исполнительница роли Евы Л. Бржозовская. Они дают ей пластику распускающегося нежного цветка, трепещущих молодых листьев, светлого утра весны и одновременно – тихую печаль предвидения, мудрого прозрения.

И, наконец, характеристику Евы дополняет художник. Он постепенно поднимает и возносит над миром, в окружении голубой дымки облаков, величественный лик Мадонны. От традиционных образов его отличают бездонно черные провалы глаз и не запеленутый, а забинтованный младенец, которого она держит у губ, словно согревая и оживляя своим дыханием. Трагическая Мадонна XX века – так прочитывается это полотно, напоминающее монументальную фреску. (Кстати, эти два изображения – рукокрылого Человека и Мадонны из «Сотворения мира» – занимали одно из центральных мест на посмертной выставке произведений

Евгения Лысика, гениального художника театра, к сожалению, рано ушедшего из жизни).

Принцип движущихся декораций не всеми и не сразу был оценен по заслугам. Некоторые из критиков считали, что подобная сценография мешает видеть хореографию, что она перегружает спектакль, что излишне зрелищна и т. п. Лишь позже все поняли, что авторы балета стремились таким образом адекватно отобразить многоцветный, многослойный, меняющийся мир, что усложнение искусства являлось закономерным следствием усложнения жизни.

В «Сотворении» было сплетено в единое целое *комедия и трагедия, лирическое и гротесковое, современная пластика и академический танец, зрелищность и философичность*. Собственно говоря, на этот стиль настраивала уже музыка А. Петрова, где органично сочетались современный симфонический язык и авангардная сонористика, симфоджаз и стилизация под старину. Полистилистика Петрова позволила Елизарьеву перекинуть мосты от прошлого к настоящему, сделать миф о создании Богом Адама и Евы *реальной историей человечества*, от непритязательной камерной комедии взмыть к высотам масштабной трагедии. Такой способ отражения действительности на балетной сцене потребовал создания соответствующей драматургии, которая не воспроизводит реальную жизнь, а развивается согласно авторской и своей собственной логике, где житейская понятность и целесообразность уступает место истине искусства.

Большую роль в спектакле играл *кордебалет – коллективный герой спектакля*. Движения артистов, то синхронно выверенные, скованные железной волей балетмейстера, то раскрепощенные, свободные, экстатически порывистые, являющиеся, казалось бы, спонтанным проявлением чувств, вычерчивали постепенно, от сцены к сцене, контуры монументального образа эволюционирующей людской массы. На сцене жила, боролась, мучилась и торжествовала людская масса, одновременно стихийная и организованная, распадающаяся на индивидуальности и вновь

люющаяся единым потоком, сцементированная единым чувством, единым стремлением к цели.

Второй акт балета, рисующий земной и в то же время «звездный» путь человечества, производил ошеломляющее впечатление. Он был подлинным триумфом выразительных возможностей современного хореографического искусства, сумевшего решить столь сложную задачу с такой впечатляющей художественной силой. И это, бесспорно, коллективное завоевание постановщика, артистов-исполнителей и педагога-репетитора спектакля А. Смолянского.

Зрелищный, яркий и одновременно философский спектакль «Сотворение мира» справедливо был назван известным немецким режиссером из Германии Карлом-Хайнцем Фиртелем «событием в культурной жизни... всей Европы». Он шел на белорусской сцене с непрерывными аншлагами более двадцати лет, и в 1995 году было отпраздновано его двухсотое представление («Это для книги рекордов Гиннеса», — написал в поздравительной телеграмме В. Елизарьеву его соавтор по балету, композитор А. Петров). Недавно «Сотворение» было возобновлено, чтобы продолжать славную историю своей жизни. Сегодня балет смотрится как созданный в наши дни, оценивается как мастерски сочиненный, зрелищный, яркий и глубокий по содержанию. Произведение Елизарьева стало для белорусской сцены классикой. И это — вполне достойная оценка спектакля, который живет на сцене так много лет.

Балет «Тиль Уленшпигель» поставлен Валентином Елизарьевым в **1978** году. Хореограф создал собственное либретто, преобразовав роман Шарля де Костера 1867 года в хореографический спектакль-притчу.

По сюжету в середине XVI века во Фландрии зверствует инквизиция, учрежденная испанским королем Филиппом II. Всюду виселицы, кровь и слезы. Все ждут героя, который освободит родину. И Тиль Уленшпигель берется за дело. Он народный любимец, мудрый, находчивый и веселый озорник, всегда заряженный на борьбу со злом и несправедливостью, одержимый духом свободы и желанием спасти землю Фландрии.

В спектакле были заняты такие звезды, как Людмила Бржозовская, Юрий Троян, Владимир Иванов, Татьяна Ершова, Владимир Комков, Людмила Синельникова, Виктор Саркисян, Сергей Пестехин, Сергей Манзалевский.

Это был, как и «Сотворение мира», яркий новаторский спектакль. Насколько он опережал свое время сегодня легче представить, вспоминая те споры, которые велись вокруг него в момент его создания.

Особенно острая полемика развернулась по поводу первого варианта балета, поставленного В. Елизарьевым в Ленинграде на сцене Мариинского театра (тогда театра им. С. М. Кирова). При обсуждении постановки Елизарьева обвинили в отступлении от реалистического метода, в разрушении классического танца, в незнании законов драматургии, в создании образа не народного героя, а чуть ли не хулигана, и, наконец, в том, что силы зла превосходят яркостью силы добра (все эти, скажем так, «упреки» в адрес молодого хореографа сегодня являются свидетельством того, что Елизарьев создал образы небывалые, невиданные для того времени). Громили и других авторов балета. Сценографа Е. Лысика уличили в сюрреализме, в оскорблении советских космонавтов (в балете были костюмы, похожие на скафандры), композитора Е. Глебова – в авангардизме. Дело дошло до того, что спектакль чуть ли не назвали антисоветским и не отменили премьеру. Не были приняты в расчет и редкие голоса защитников балета.

Рассказывают, что по причине скандала позже состоялось второе заседание, на который пришли менее консервативно мыслящие члены худсовета, и балет разрешили к показу, обязав хореографа убрать особо шокирующие детали. Нужно отдать должное мужеству совсем еще молодого тогда хореографа, который был уверен в правильности своего решения. Когда на худсовете ему предоставили ответное слово, оно было кратким: «Все, что я хотел сказать, я сказал в своей постановке. И теперь могу только сожалеть, что не был понят». Конечно же, в балете не было ничего антисоветского. Но в нем не было ничего и привычно «советского». Авторы отступили от принципов социалистического реализма, пред-

писывающего оптимистические финалы, закончив балет картиной разгрома и казни восставших. Они отказались от привычной реалистической достоверности, показав, как из могил встают мертвецы, чтобы покарать погубившего их предателя Рыбника. Деятели ленинградского балета, Мекки академического танца, не могли простить Елизарьеву, воспитаннику этой же школы (Елизарьев окончил балетмейстерское отделение Ленинградской консерватории по классу И. Д. Вельского), отказа от норм классики.

Хореограф же в полемическом молодом запале взял сразу очень быстрый темп, он жаждал перемен, не оглядываясь на привычное и традиционное. Елизарьев хотел спустить своего героя с обычных балетных «котурнов», убрать излишний героический пафос, который уже тогда начал казаться ходульным и выспренным. Он стремился сделать Тиля нашим современником, вначале легкомысленным сорванцом, озорником, который мог дразнить святош, показывать кукиш, а затем – мужественным и сильным борцом, но естественным человеком, живым героем, а не памятником ему, как удачно выразилась по схожему случаю В. М. Красовская. Критики В. Елизарьева не поняли тогда, что он сделал огромный шаг именно в реалистическом направлении, сделав Тиля человеческим, понятным и близким современной зрительской аудитории. И в то же время Тиль был символом Фландрии, олицетворением ее мужественного Духа. Придавая Тиллю черты земного человека, хореограф проявлял понимание специфики символа, который находится как бы на грани абстракции и живой достоверности.

По-новому были решены хореографом и образы врагов. В первой версии «Тиль Уленшпигеля», созданной на белорусской сцене балетмейстером О. Дадишкилиани, испанский король Филипп был изображен изящным и галантным мужчиной, с типичной внешностью человека той страны и того времени – в черном костюме с белым гофрированным воротником, с острой бородкой, он охотно целовал ручки дамам и жестокость проявлял лишь в сценах пыток и казней.

Елизарьев восстал против такой унылой очевидности и создал метафору, благодаря которой высветилась античеловеческая суть отрицательных образов. Он вывел их из круга нормальных людей, сделал нелюдями. ...Словно личинка какого-то страшного существа рождается король Филипп. Его причудливо изогнутые руки и ноги первыми появляются из-под земли, как бы извлекая затем голову с белым мертвым лицом. Совершенным исполнителем этой роли был **Виктор Саркисян**, танцовщик бесконечных выразительных и технических возможностей, обладатель феноменального прыжка и «гуттаперчивого» тела. Он нарисовал образ страшного в своей холодной жестокости существа, оборотня, лишённого человеческих чувств и человеческой внешности.) Филипп и Инквизитор быстро находят друг друга и как бы склеиваются телами, напоминая движущуюся свастику. Чуть позже к ним присоединяется предатель Рыбник, и три сплетенные воедино тела ассоциируются с жутким многоруким идолом, живой мясорубкой, сминающей все на своем пути, огромным хищным пауком. Художник поддерживает эти ассоциации, выстраивая декорацию в виде палубы корабля, где рулевое колесо оказывается одновременно центром громадной паутины, нависшей над страной.

Для сценографии «Тиля», как и для «Сотворения мира», характерно *космогоническое осмысление темы*. В «Сотворении» над миром возносится образ Мадонны, летит ребенок со свечой, из темной бездны космоса поблескивает атомное ядро; в «Тиле» космические вихри разметывают обугленные тела, земной шар, словно скелет кости, обнажает свои параллели и меридианы. **Е. Лысик**, пользуясь образами картин Питера Брейгеля, символизирующего Нидерланды XVII века, вписывает маленькую страну в большое полукружие земного шара, как бы говоря тем самым, что проблемы одного государства являются общими для всего человечества. *Философская триада – размышления о связях прошлого-настоящего-будущего характерна для «Тиля»* в не меньшей мере, чем для «Сотворения».

В постановке балета на минской сцене авторы уточнили детали, откорректировали акценты. И в ленинградской трактовке «Тилия» практически не было банального пересказа сюжета. В белорусском театре ткань спектакля в контрапункте выразительной и эмоциональной музыки, неординарной хореографии, движущейся, редкостной по силе декорации, стала еще плотнее и насыщенней. Сложность «Тилия Уленшпигеля», рожденная не только трудностью темы и самой жизни, но и огромной художественной страстью авторов, стремящихся сказать все, что знали о веке прошлом и настоящем.

Для минской постановки В. Елизарьев придумал новый финал, поэтично и образно завершающий трагическую кульминацию балета. В «Тиле» на сцене действовала не просто человеческая масса, толпа людей, а организованный единой волей народ. В композиционном рисунке доминировали наступательные прямые, атакующие диагонали, выверенные колонны, слаженная, нередко унисонная пластика. Только однажды хореограф изменяет четкой геометрической графике и прибегает к приемам экспрессионистской образности — когда создает в финале образ костра из человеческих тел. Предсмертная мука как бы ломает построенный людьми порядок, разрушает дисциплинирующую их волю, взрывается хаосом движения.

Чрезвычайно экономно в пластическом отношении решена В. Елизарьевым сцена казни гезов. Танцующие практически все время в ходе этого эпизода располагаются в прямых перпендикулярных линиях и лишь слегка, условно обозначают движениями то, что с ними происходит. Предсмертным стоном, бессильным порывом взлететь воспринимаются движения девушек, словно под ударами топора бессильно падают головы и руки мужчин, неподвижно, будто распятое на дыбе, повисает тело Тилия. И именно эта сдержанность, даже скупость хореографа в употреблении выразительных красок активизировали фантазию зрителей, заставляли дорисовывать в воображении страшную картину, возможно, еще более ужасную, чем если бы хореограф использовал максимум выразительных средств. ... Опускаются все живописные кулисы и задники, умирают

краски. В страшной оголенности, мертвенной пустоте предстает перед нами жестокий мир. И в центре его, будто раздуваемый ветром, то вспыхивает, то стелется по земле костер из человеческих тел. Что это? Взмывают вверх и опадают языки пламени или корчатся и никнут в нестерпимом жару люди? Постепенно угасает огонь, серой пеленой подергивается человеческое пепелище, над которым мы видим безжизненное тело распятого Тиля. Все мертво кругом. Но в оркестре вновь возникает светлая, прозрачная мелодия. Улетая вдаль, она зовет за собой. И пробуждается от мертвого сна Тиль, восстают из пепла люди, оживает Неле, покрывается цветами земля Фландрии. Жизнь возвращается, и из чрева народа снова рождается юный Тиль. Вот появились над толпой его задорно растопыренные ноги, затем смеющееся, лукавое лицо. Он будет рождаться заново всегда и везде. И так будет вечно, ибо бессмертны народ и его герои.

Так жизнеутверждающе заканчивается эта балетная оптимистическая трагедия, спектакль, говорящий не только о прошлом, но о настоящем и будущем человечества. «Тиль Уленшпигель», прошедший в Ленинграде всего несколько раз, в Минске долгие годы оставался одним из лучших балетов в репертуаре театра.

В 1980 г. последовала третья работа В. Елизарьева – балет А. Хачатуряна «Спартак». В. Елизарьев создал свою версию спектакля, отличную от широко известной постановки Ю. Григоровича, и хотя опорные пункты драматургии московской постановки просвечивают в ее архитектонике (без этого, очевидно, очень трудно обойтись авторам, создающим свою редакцию знаменитых балетов), нового тем не менее, было много. Елизарьев убрал из спектакля образ Эгины, ибо считал, что одна куртизанка не могла изменить ход событий и восстание Спартака было исторически обречено на поражение; отказался от целых сцен («Аппиева дорога» и др.); переинтонировал образ Спартака, сделав его скорее мужественным стойком, многотерпеливым борцов, чем человеком героического порыва и пламенного темперамента.

С образом Спартака связана и одна из самых больших актерских удач замечательного танцовщика, исполнителя практически всех ведущих партий на сцене театра **Владимира Комкова**. Он создал образ вдумчивого, уравновешенного, чрезвычайно целенаправленного человека, имеющего свои твердые принципы и готового бороться за них до конца. В. Комков был мыслящим актером, а высокая техника, прекрасные физические данные, красивая внешность помогли тому, чтобы созданный им образ надолго запечатлелся в памяти всех его видевших. В. Комков и до сих пор остается непревзойденным Спартаком белорусской сцены.

Авторы минского спектакля развивали принципы, апробированные ранее. В «Спартаке» вновь *звучало мощное трехголосие музыки, хореографии и сценографии* (художник Е. Лысик).

Основным драматургическим принципом балета был контраст, противостояние двух сил – восставших гладиаторов и пресыщенного Рима с его мощной военной машиной. Полярными были и центральные образы – благородного, нравственно безупречного Спартака и развращенного сластолюбца Красса (лучшим исполнителем этой роли являлся **В. Саркисян**). Демонстрируя, как римские легионеры, вытянув вперед руку в приветствии, которое стало широко известным в нашем веке, шагают как бы по эпохам и континентам, авторы вновь, как и в предыдущих балетах, перекидывали мосты из прошлого в настоящее. Не только красной ареной цирка, но и кровавой ареной истории воспринималась сценическая площадка, созданная художником. Оригинальными были танец рук, вобравший в себя мольбы, жалобы и плач плененных рабов; эпизод длинного и тяжелого, воистину «крестного» пути восставших гладиаторов, и в особенности сцена смерти Спартака. ...Повержены, разбиты восставшие гладиаторы. Трагическая тишина воцаряется над полем, где только что гремела битва. Но вот, словно преодолевая саму смерть, поднимается один из воинов. Это Спартак, который обращается к своим соратникам с прощальными словами. На зов вождя откликаются умирающие, и каждый из них последний свой вздох, последнюю каплю крови, как святой долг, передает Спартаку, чтобы еще на мгновение продлить его дыхание, его

жизнь. И Спартак остается жить вечно. Потерпев поражение в I столетии, он победил навсегда. В кровавом отблеске, напоминающем о цене, заплаченной за бессмертие, осененные крыльями богини Победы Ники, и поныне встают легендарные воины, готовые к новым битвам.

«Спартак» был отмечен и еще одной выдающейся работой – **Людмилы Бржозовской** в партии Фригии. Балерина большого актерского диапазона и огромного драматического дара, она создала образ хрупкой и сильной, нежной и твердой подруги воина. Наполненными подлинным чувством были ее адажио со Спартаком, потрясал трагический реквием-плач по любимому.

Этот легендарный балет Большого театра Беларуси «Тиль Уленшпигель» в постановке В. Елизарьева смогут увидеть онлайн все желающие из любой точки мира в Интернет ресурсах.

Казалось, что в первых балетах сложилась творческая парадигма В. Елизарьева. Он стремится к обновлению всех выразительных средств – от драматургии до лексики, обладает трагическим взглядом на мир, но при этом утверждает вечность гуманистических идей, человеческого общества, мироздания. Елизарьеву близка социально-философская тематика и современность ее видения; говоря о прошлом, он умеет обнажить важные для нашего времени идеи. У него гражданский темперамент и твердые нравственные позиции. От Елизарьева и далее ждали продолжения всего этого – трагических страстей, напряженного драматизма и общественного пафоса. Думалось, что удалось постичь творческое кредо хореографа, круг его художественных пристрастий. Но в следующих своих постановках – «Щелкунчике» П. Чайковского (1982) и вокально-хореографическом представлении на музыку К. Орфа «**Кармина Бурана**» – он вдруг заговорил о светлых мечтах детства, о прелестях любви. В первой из них он вместе со сценографом Е. Лысыком создал хрустальный праздничный мир, полный света и радости, во второй – с художником Э. Гейдебрехтом размышлял о поэзии жизни, изменчивости судьбы. В спектаклях еще раз продемонстрировала свое блестящее мастерство одна из прим-балерин театра **Т. Ершова** (Маша), и впервые столь ярко проявила незаурядные

актерские данные и женское очарование **Т. Шеметовец** (Блудница). Балеты отличались от прежних по настроению, темам, образам. Неизменными остались только поиск балетмейстером свежих средств выразительности и стремление к тесному соединению с другими видами искусства – музыкой, сценографией, а в «Кармине Буране», где В. Елизарьев продемонстрировал свою отточенную музыкальность, еще и с вокалом.

В свое время критика назвала спектакль «Кармина Бурана» прорывом в репертуарной политике белорусского театра оперы и балета. И не только потому, что он долгое время был под запретом, а балет на эту музыку так ни разу и не ставился на советской сцене и впервые обрел жизнь в нашем театре. Спектакль показал белорусским зрителям совершенно новые возможности и пути развития музыкального театра.

Елизарьев говорил о создании этого произведения: *«Кантата Карла Орфа «Кармина Бурана» давно будоражила мой ум. Еще будучи студентом Ленинградской консерватории, я был просто влюблен в нее, постоянно слушал пластинки, на которых она записана в разных интерпретациях. Так что это не просто какой-то случайный выбор, я к этому произведению долго шел. Оно меня всегда потрясало внутренней значимостью, глубиной чувств. Премьера кантаты состоялась в 1937 году. И по несчастью, на премьере присутствовал один из фашистских гауляйтеров. Этот факт и стал позже причиной запрета кантаты: мол, это не наше произведение. В основу положены стихи вагантов – анонимных европейских поэтов раннего Возрождения. И прекрасная музыка. Кантата Карла Орфа, как мне кажется, прежде всего воспевает человека. А поскольку человек и его деяния не бывают только положительными – он существует все время между добром и злом, – важно, конечно, чтобы добра в человеке было неизмеримо больше, чем отрицательных качеств. Вот и в моем спектакле в течение жизненного пути герой проходит немало испытаний: ошибается, попадает в сети фортуны, поддается различным искушениям. Он поначалу не понимает, что есть чувства, взаимоотношения, которые вечны и святы.*

Просвещает его сознание любовь. Произведение, как мне представляется, в первую очередь именно о человеческой любви.

Работая над спектаклем, я старался создать пластический язык, который был бы близок кантате, и стремился, чтобы он был выразителем именно этого спектакля. Я понимал, что находки, сделанные мной здесь, могут быть только в данной постановке. И то, что сценическое воплощение кантаты Карла Орфа состоялось именно в белорусском театре оперы и балета, факт для нашего искусства, здесь я с вами согласен, очень значительный. Он говорит о высоком уровне белорусской музыкально-театральной культуры. Потому что сочинение Орфа очень сложное, не зря к нему так редко обращаются музыканты, постановщики. Для его воплощения надо иметь достойные творческие силы: прекрасных солистов-вокалистов, сильные хор, оркестр, хорошую балетную труппу. И я счастлив, что у нас все получилось. Спектакль стал, извините за пафос, своеобразным гимном торжествующей любви, чувству, которое неподвластно судьбе. И в этом я вижу его большую гуманистическую направленность».

Сказочный, изящный, волшебный спектакль «Щелкунчик» в новой редакции вернулся на белорусскую сцену 13 октября 2020 года. Валентин Елизарьев хотел возродить свой балет «Щелкунчик» с того самого момента, когда вернулся в театр после девятилетнего отсутствия.

Общественная проблематика и трагическая тема вновь зазвучали у В. Елизарьева в постановке «**Болеро**» на музыку М. Равеля (1984), которое он достаточно неожиданно посвятил (неожиданно – потому что большинство балетных интерпретаций этой музыки варьируют темы любви и испанского танца) антифашистскому сопротивлению в Испании. Чрезвычайно оригинальным и соответствующим партитуре было основное драматургическое решение спектакля, когда конфликт происходил как бы между двумя сферами: хореографической, несущей в себе мотив борьбы, и сценографической, где воплощалась полярная сила, угрожающая борющимся. Каждая из этих сфер разрасталась в полном согласии с той единственной темой, которая звучала в музыке.

Вопреки исторической правде в постановке В. Елизарьева антифашисты в Испании празднуют победу. Но балет не выглядел наивным незнайкой или не способным художественно правдиво отразить действительность. Елизарьев сознательно закончил балет подобным образом, рассчитывая, очевидно, на эстетически образованного, думающего зрителя, к тому времени уже приученного понимать непростые замыслы хореографа. Он надеялся, что публика соединит в своем сознании поражение республиканцев в Испании с конечной победой над фашизмом и поймет, что хотел сказать балетмейстер. «Болеро» оказывало очень сильное эмоциональное воздействие на зрителей, близкое к катарсису.

«Спартак», «Болеро» и другие поставленные в это время В. Елизарьевым спектакли свидетельствовали, что к нему пришла зрелость. Он перестает ставить азартно и много, как это делал в студенческие годы (одна из его работ получила тогда вторую премию на Всесоюзном конкурсе балетмейстеров), не впадает в полемичный запал, не сыплет, словно из мешка, находками и пластическими афоризмами, как это было, скажем, в «Тиле Уленшпигеле». Он ставит вдумчиво и взвешенно, размеряя свои силы, мудро выстраивая генеральную линию и точно расставляя акценты.

Так был создан следующий спектакль – «Ромео и Джульетта» (1988) по трагедии У. Шекспира на музыку С. Прокофьева. Величие этих имен способно, кажется, заставить затрепетать самое отважное балетмейстерское сердце – трудно создать хореографию, соответствующую уровню подобной литературы и музыки. *Сложность усугубляется еще и тем, что первая постановка «Ромео и Джульетты» на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова на долгие годы стала эталонной и проложила достаточно глубокую колею художественных традиций.* Композитор С. Прокофьев и балетмейстер Л. Лавровский – соавторы либретто – сочинили такую музыкально-хореографическую драматургию, основные узлы которой явились опорными пунктами для многих последующих постановок.

Минский «Ромео» – это самостоятельная и новая хореографическая версия, где постановщик стремится слить воедино как бы три времени – Шекспира, Прокофьева и свое, увидеть повесть, которой нет «печальнее на свете» глазами нашего современника.

Хореограф уходит от эпически повествовательного плана, свойственного первой постановке балета, убирает персонажи, кажущиеся ему второстепенными (кормилица, герцог), некоторые жанровые сцены и танцы, картины-связки, разъясняющие действие, многие из которых, как известно, были дописаны С. Прокофьевым по просьбе Л. Лавровского и являлись нередко результатом компромиссного разрешения противоречий между композитором и балетмейстером, а вернее, между *эстетическими принципами поэтики балета-симфонии и хореодрамы*. В споре, развернувшемся между авторами первой постановки, В. Елизарьев определенно становится на сторону композитора. Ему, как и С. Прокофьеву, ближе не исторически-конкретный взгляд на трагическую гибель влюбленных и борьбу родов, ведущуюся когда-то в Вероне, а понимание их как событий из общечеловеческой истории, событий, имеющих надвременной характер. Стремясь вывести пластическое решение спектакля из колеи хореодрамы, В. Елизарьев по аналогии с музыкой пронизывает танцевальную ткань целой системой хореографических лейттем, разворачивает цепь контрастных сопоставлений и мощных конфликтных кульминаций, придает хореографической драматургии характер непрерывного потока.

Движущей силой основных коллизий спектакля является противодействие двух хореографических тем, которые можно было бы назвать *темами любви и вражды*. Их противопоставление у Елизарьева остроконтрастно и масштабно: любовь в балете сильнее смерти, но и вражда сильна и бессмертна. Первая из них претворяется в образах Джульетты, Ромео, Меркуцио, Лоренцо. Танцевальный язык их возвышен, светел, мягок.

У каждого из главных действующих лиц есть и свои отличительные особенности. Поэтична и трогательна Джульетта (И. Душкевич). В

наиболее экспрессивной сцене – в склепе, где ужас и оцепенение передаются то с помощью ломких, слово оборванных, то замедленных, будто уплывающих куда-то движений, в адажио с Ромео, где движения становятся то партерно-стелющимися, то порывисто полетными, раскрывается цельная и тонкая натура. Этому немало способствует и актерская индивидуальность И. Душкевич, балерины глубоко эмоциональной, умеющей проникновенно передать свои чувства.

Мечтательность, правда, несколько умеренная нашим трезвым XX веком, отличает Ромео (**В. Иванов**). В полной мере волнение и порывы его души раскрываются в драматических сценах и монологах, где танцовщик мастерски использует возможности, предоставленные ему постановщиком. В лексике партии Меркуцио (**А. Фурман**) много больших, «раскрытых» прыжков (в отличие от «закрытых» у Тибальда), мелких, шуточных по окраске движений, ироничных поз. Меркуцио живет, сражается, умирает, смеясь и балагурия.

Оригинальное и многоплановое претворение получает в спектакле тема Вражды. Прежде всего надо сказать о том, что балетмейстер дает ей зримое пластическое воплощение в символическом коллективном образе, – затянутых в серое зловещих фигурах, которые живут среди людей, «рядятся» в им подобных, в считанные мгновения возникают словно ниоткуда и делают эти мгновения роковыми: подталкивают руку, занесенную для удара, подают клинок безоружному. В пляске Вражды балетмейстер использует прием контра-пунктирования музыки и хореографии, что рождает особый художественный эффект, своеобразный пластический «трагифарс». Мы как бы воочию видим сардоническую ухмылку смерти, празднующей свою победу над жизнью, гаерское надругательство уродства над красотой. Оценивая этот впечатляющий прием, понимаешь, почему постановщики решились на троекратный повтор музыки в исполнении оркестра мандолин. Жаль только, что, пойдя на это, авторы не довели свой замысел до полной реализации, – пляске Вражды несколько не хватает химерического размаха и силы. Не дотягивают здесь,

пожалуй, и исполнители, танцующие без необходимой в этом случае повышенной экспрессии.

Тема Вражды разрабатывается хореографом и в ином ракурсе. Ее носителями становятся вполне реальные персонажи – члены семейств Монтеки и Капулетти. Первые штрихи к их коллективному портрету набрасывает Тибальд в прекрасном исполнении **О. Корзенкова**. Его ищущая выхода агрессивная энергия тотчас же провоцирует ссору, быстро переходящую в настоящее сражение, которое словно затягивает в свой вихревой круговорот даже стариков. Будто разъяренные быки, идут друг на друга враждующие кланы, а расступаясь, словно открывают двери в царство смерти, где медленно, как в изображении после рапид-съемки, сопровождаемые ироническими кривляниями фигур в сером, падают и умирают люди.

Следующая сцена рисует уже «парадный» портрет Капулетти. В торжественно грозном маршеобразном танце тяжело ступают *мужчины, несущие большие мечи, которые становятся символом тупого и безжалостного фанатизма*, олицетворением общества, где все держится на силе. Оружие вообще играет в спектакле определенную «сквозную» роль. Мечи несут, как хоругви, под ними, будто под образами, произносятся клятвы. Шпага становится не только орудием убийства — раскачиваясь, словно маятник часов, она способна отмерять оставшиеся секунды жизни, может, напоминая стрелку весов, колебаться между «быть» или «не быть», взвешивая цену жизни и смерти.

В характеристику семьи Капулетти входят и другие, великолепно найденные В. Елизарьевым пластические мотивы. Один из них — сложные и разнообразные переплетения рук, которые каждый раз приобретают иносказательный смысл. Вначале тесно сомкнутые руки отца, матери и брата Джульетты воспринимаются как неразрывные кровные узы. Затем в эту связь рук вплетаются ладони Париса, символизируя уже объединение в Клан. Эти крепко соединенные, ни на секунду не размыкающиеся руки становятся цепью, сковывающие Джульетту кольцом, в котором она задыхается, тщетно пытаясь выбраться.

Подобных запоминающихся образных находок, своеобразных хореографических афоризмов в спектакле немало. Выразительным пластическим лейтмотивом, проходящим через весь балет, является абрис креста, который можно было бы назвать, пожалуй, определенным символом эпохи. Он используется в балете многопланово и изобретательно, разворачиваясь в динамике всевозможными ракурсами и приобретая метафорическое значение.

Пронизанность хореографии целым рядом пластических лейттем, контрастность сопоставлений, полифоничность драматургии — все это приближает структуру балета к симфонической. Но все же В. Елизарьеву не всегда удается преодолеть принципы хореодрамы. Излишне традиционен финал, решенный в статично-пантомимном плане. Неубедителен, на мой взгляд, эпизод, когда Ромео дает пощечину Тибальду после убийства Меркуцио. В те далекие времена, как мне кажется, по-иному выясняли отношения. Но все эти мелкие недочеты не ослабляют сильного и яркого впечатления, которое оставляет спектакль в целом.

Многозначителен финал балета. Побежденная Любовью Вражда покидает семьи Монтекки и Капулетти, но черно-серые фигуры угрожающе выходят на авансцену и, кажется, готовы спуститься в зрительный зал. Такая концовка необычна для хореографа, стремящегося, как уже говорилось, к более оптимистическому разрешению конфликтов, и заставляет задуматься над тем, что подвигло его отступить от излюбленных ходов.

«Вражда сильна так же, как Любовь и Смерть», — заявил постановщик в программе балета.

Премьера новой авторской редакции балета «Ромео и Джульетта» состоялась 5 декабря 2018 года.

Событием, получившим широкую общественную огласку, стала постановка В. Елизарьевым в 1995 году балета «Страсти» на музыку Андрея Мдивани. Посвященный судьбе полоцкой княгини Рогнеды, он охватывал широкий круг событий древней славянской истории, вплоть до крещения Руси при князе Владимире в начале X века.

Спектакль оказался удачей хореографа. Красноречивое свидетельство этому – присуждение Елизарьеву в 1996 году премии Международной ассоциации деятелей хореографии «Бенуа-де ля данс» как лучшему хореографу мира (за постановку балета «Страсти» Мдивани). Благодаря Валентину Елизарьеву белорусский балет стал одним из лучших в Советском Союзе, а потом обрел и мировую известность.

Сперва о том, что удалось в балете. Авторы его верно уловили тенденцию нарастания зрелищности в искусстве нашего времени и создали яркий, эффектный спектакль с напряженно развивающимся действием, с богатыми, блистающими золотом и пурпуром костюмами и декорациями. Музыка балета не отличается, пожалуй, легко слышимой мелодичностью и танцевальностью, но наполнена динамикой, энергией, драматическим напряжением и чрезвычайно красочно оркестрована. Драматургия ее строится на сквозном проведении нескольких главных лейтмотивов, среди которых – решительная, властная, порой жесткая, оригинальная по метроритмике тема Владимира и разноплановая, развивающаяся от светлой лирики к насыщенному трагизму тема Рогнеды. Драматическую характеристику в музыке получает разрушаемый Полоцк, торжественную, звучащую фанфарами и медью – Византия и представляющая ее Анна Багрянородная, тема которой в дуэтах с Владимиром оборачивается другой гранью – гибкими, вкрадчивыми, иногда властными интонациями.

Более всего удался в балете один из центральных образов – князя Владимира. Хореограф и исполнитель роли **Вениамин Захаров**, отличный классический танцовщик, рисуют его портрет широкими мазками не многих, но ярких красок. Именно таковым он и задуман авторами — уверенный в себе, прямолинейный и жестокий человек, теряющий решительность лишь в дуэтах с византийкой Анной. Несколько бледнее получился, на мой взгляд, образ Рогнеды, хотя прекрасная балерина и актриса, обладающая тонкой душевной организацией и эмоциональной выразительностью, великолепно танцующая все ведущие партии балетного репертуара – от Евы и Жизели до Кармен и Одиллии – **Инесса Душкевич** делает, кажется, все возможное, чтобы ее героиня стала близкой

зрительному залу. И все же образ выглядит несколько схематичным, – ему не хватает каких-то мягких жизненных подсветок, психологической игры светотеней.

Значительно более не удался в спектакле другой женский тип – византийской царевны Анны Багрянородной, склоняющей Владимира к новой вере. Кто она – откровенная соблазнительница, как это следует из лексики партии, или скромная христианка? Если она куртизанка, то это мало вяжется с заповедями ее веры, если христианка, то почему так откровенно соблазняет Владимира и, нарушая заветы религии, говорящей о доброте и милосердии, вкладывает в руки князя кнут, чтобы сломить непокорных язычников? Обеим исполнительницам этой партии – **Т. Шеметовец** и **С. Горбуновой** не удается преодолеть ее внутренние противоречия. Вставной пантомимой выглядит рассказ Анны о пути Христа на Голгофу, об оплакивании его девой Марией среди непонятных, одетых в черное персонажей. Сценарист здесь подвел хореографа, сочинив трудноразрешимый в пластике эпизод и заставив пользоваться старым инструментарием. (Кстати, излишне пантомимизированными являются и «старцы», предрекающие кровавое будущее. Возможно, оттого их периодические появления в спектакле выглядят навязчивыми.)

Совершенное же несогласие с авторами вызывает финал балета, когда «прозревший» и принявший христианство Владимир вдруг зачем-то убивает и так уже троекратно ослепленного им Ярополка. Маленький сын Рогнеды и Владимира под возвышенно-печальную молитву хора «Господи, помилуй меня» соединяет руки Владимира, убитого Ярополка и чудом оставшейся в живых Рогнеды. Ввиду всего ранее сказанного понятно стремление постановщика к оптимистическому финалу, в данном случае к христианскому всепрощению, примирению враждующих. Но соединять руки убийцы и его невинной жертвы – это уже чересчур. Ведь даже от священника не все получают отпущение грехов. Этическая некорректность авторов здесь очевидна. Не видится мне художественным и то, что в эту ситуацию вовлечен ребенок. Выведение на сцену очаровательных детишек всегда вызывает у зрителей умиление. Но педалирование этого чувства

разрушает искусство и оборачивается сентиментальностью. Муза, стремящаяся вызвать слезы, по Баратынскому, подобна «нищей развращенной, молящей лепты незаконной, с чужим ребенком на руках». В цитате из «Повести временных лет», которая приводится в программе балета, содержится куда более точная оценка поступков героев: «Осуди их, Боже, да откажутся они от замыслов своих; по множеству нечестия их отвергли, ибо прогневили они тебя, Господи».

Авторитетный музыковед, доктор философских наук А. Ладыгина пишет: «Спектакль действительно масштабен и многопланов. Он зрелищен, театрален в лучшем смысле этого слова, решен смело, броско, с виртуозным блеском. Вместо привычного, уже назойливого, смакования архаического в его нарочитом сочетании с ультрасовременным, что стало типичным ныне для многих произведений балетного жанра, обращающихся к прошлому, балетмейстер опирается на язык классического танца, тактично вводя в него фольклорные славянские элементы (согнутый носок ноги, опора на пятки, «выворотные» движения). Спектакль изобилует смелыми, чтоб не сказать дерзкими, находками. Виртуозно решена, например, сцена на площади в Полоцке с широко известным по летописям насилием над юной Рогнедой. Стройности, целостности драматургии спектакля способствует введение слепых старцев («Старейшие-мудрейшие»), которые, подобно Кассандре, пророчествуют о грядущем. Достаточно успешно справился постановщик с трудноразрешимой для балета задачей – «рассказать» об истории и сути христианства (Голгофа, снятие с креста, оплакивание Сына Божьего)».

С 2020 года национальный балет «Страсти (Рогнеда)» в постановке В. Елизарьева на музыку Андрея Мдивани можно увидеть онлайн в золотом фонде БТ.

Рассмотрим еще один спектакль, поставленный В. Елизарьевым, — балет «Жар-птица», снова продемонстрировал уверенную руку Мастера. Хотя впервые балет, поставленный Михаилом Фокиным, был показан в Париже в 1910 году, музыка И. Стравинского и сегодня привлекает хореографов свежестью выразительных средств, живописной

изобразительностью, необычайным богатством оркестровой палитры. Музыка «горит, пылает, бросает искрами», характеризуя таинственную Жар-птицу, поражает мертвящей жутью темы Кощея и изощренным хроматизмом зловещего поганого пляса, пленяет жизнеутверждающим светом и национальным колоритом массовых сцен. Это красочное многообразие партитуры привлекло и Елизарьева и было тонко уловлено и ярко воплощено в хореографии. Музыка для него является камертоном всего балета, на ее основе он создал выразительнейшие танцевальные портреты главных персонажей и двух противостоящих миров – Кощеева царства и древней сказочной Руси.

Двуединный образ девушки-птицы, собственно говоря, не нов для хореографии. Достаточно вспомнить хотя бы всем известную Одетту из «Лебединого озера», «Лебедя» М. Фокина, девушку-птицу в балете «Шурале» Л. Якобсона и др. Объединение двух ипостасей произошло и в «Жар-птице», поставленной более двадцати лет назад Б. Эйфманом. Но, конечно, у каждого хореографа – свое видение этого образа и своя концепция всего спектакля.

В замысле В. Елизарьева Жар-птица несет в себе большой обобщающий смысл: расправившись со злом и исчезнув в одном обличье, она появляется вновь в облике прекрасной русской царевны. И вместе с ней из хаоса погибающего Кощеева царства вырастает белокаменный город, на крыльях Жар-птицы, распластанных по небу, словно перистые облака, поднимаются златоглавые храмы, возрождается к жизни святая Русь и к новому взлету устремляется ее народ. (Балетмейстер не случайно сделал одной из пластических тем кордебалета движения, имитирующие взмахи крыльев.) В спектакле немало образных, точно найденных деталей: фигуры танцующих, переплетения их рук нередко словно рифмуются с куполами церквей, с вознесенными в небо крестами храмов; красноречива пластика Кощея, содержательны и изобретательны дуэты и трио героев. Легко прочитывается образность решений балетмейстера, когда Жар-птица (**Е. Фадеева и Т. Беренова**), пролетая над Кощеем (**Р. Минин, А. Ищенко**), попадает в объятия Ивана-царевича (**В. Захаров, В. Долгих**);

или, когда ее пластика в дуэтах с юношей постепенно меняется, теряя холодную остроту и колючесть и, словно «отогреваясь», приобретает мягкость и напевную плавность. Несколько натуралистично, пожалуй, хореограф решил один из финальных эпизодов – заклеивание Жар-птицей Кощея (здесь хотелось бы увидеть более условно-поэтический ход), но зато впечатляет экспозиция балета, которая создается средствами всех трех видов искусства. Под кроваво-красным куполом неведомой заколдованной страны, причудливо стоя на плечах Кощея, Жар-птица словно ворожит, волхвует под гнусавое пение фагота. Она хищно поворачивается из стороны в сторону и напоминает в этот момент другую сказочную птицу – Золотого петушка, стерегущего страну царя Додона. Сказка сразу же захватывает зрителей и переносит их в другой, зачарованный, волшебный мир.

Подлинным соавтором концепции В. Елизарьева становится художник В. Окунев. Художник создает невообразимо прекрасный образ Руси, что «ни в сказке сказать, ни пером описать». Здесь удивительно красиво все, даже зло. От черно-серебряной Кошечевой рати, образующей причудливые пластические группы, просто невозможно оторвать глаз. Декорации и костюмы, созданные В. Окуневым, столь великолепны и изобильны, что они приобретают самодовлеющее значение и воспринимаются как самоценные. В то же время это — определенный символ. Пир сияющей золотом красоты разительно контрастирует с достаточно скудной окружающей нас сегодня реальной жизнью. Как бы в противовес ставшим уже традиционными жалобам на театральную нищету авторы балета демонстрируют на сцене расточительную роскошь, словно заявляя: искусство продолжает требовать жертв, оно должно жить полноценной жизнью даже в самые тяжелые времена.

В балете **«Весна священная»** на музыку И. Стравинского (1997), балетмейстер живописует древние времена идолопоклонничества, когда приносились человеческие жертвы, когда непреклонен был диктат Рода. И конечно же, оба балета, рассказывающие о столь отдаленных от нашей

реальности мирах – мире язычества и народной фантазии – по-своему сопрягаются, как всегда у Елизарьева, с нашей жизнью.

В «Весне священной» логика всего хореографического действия неумолимо ведет к трагической развязке: невежественные язычники, еще полулюди, приносят в жертву богам невинную девушку. Вместе с дымом жертвенного костра рассеиваются, кажется, последние надежды зрителей на благополучный исход. Но вдруг ко всеобщему изумлению артистов и зрителей сожженная героиня вместе со своим возлюбленным в красивой позе возносятся вверх, под колосники. И хотя Елизарьев не прибегает здесь напрямую к явлению *deus ex machina* – Бога из машины, с античных времен разрешавшего все противоречия, когда художественная логика заводила действие в тупик и надеяться можно было лишь на чудо, машинерией здесь он все же пользуется. В другом балете Жар-птица «заклевывает» Кощея и вместе с ним, как бывший пособник Зла, проваливается сквозь землю. Но, вдруг, появляется в облике дивной царевны. Возможно, создавая светлые и радостные финалы, художник стремится утешить своих зрителей, врачевать их уставшие без красоты души? Марина Цветаева ведь заметила как-то, что искусство должно творить действительность, а не отражать ее. А если и отражать, так щитом, считала она. А может, хореограф хочет сказать людям, что в наши суровые времена счастливый конец возможен лишь благодаря чуду? Чтобы получить ответ – «спроси его!». Таким образом балетмейстер утоляет свою жажду гармонии (ведь и всепрощенческий финал «Страстей» можно объяснить этим). И не его вина, что нынешняя жизнь дает для этого так мало оснований. Он творит свой собственный мир, изысканный и великолепный, где празднично сияют купола церквей и в изящных хороводах проплывают девушки и юноши, где побеждают красивые и благородные герои и под ликующий гул колоколов Страна, подобно Жар-птице, устремляется ввысь. Не надо жестоких финалов. Жестока сама жизнь.

Поставленные В.Н. Елизарьевым на белорусской сцене балеты сформировали *новый тип балетной драматургии, основанной на сквозном развитии действия, полифонии музыкально-хореографических*

образов, на метафоричности и многообразии пластики, сопоставлении, контрасте и гармонии отдельных сцен, на единстве всех компонентов спектакля. Спектакли В.Н. Елизарьева оценены специалистами и музыкально-театральной общественностью как явления, значение которых выходит далеко за рамки национального искусства. Они вывели хореографа в число наиболее интересных деятелей европейского балетного театра XX столетия и стали классикой современной хореографии.

В 1993 г. на VII Международном конкурсе артистов балета в Москве балетмейстер удостоен специальной премии за лучшую современную хореографию.

Событием, получившим мировой общественный резонанс, стало награждение В.Н. Елизарьева в 1996 г. званием «Лучший хореограф года» и призом «Benois de la Danse», учрежденным Международной ассоциацией танца и врученным в Париже.

В.Н. Елизарьев является профессором Белорусской государственной академии музыки, более четырех десятилетий возглавляет белорусскую хореографическую школу подготовки кадров.

С 2003 г. является членом Совета Европы по культуре.

В 2007 г. В.Н. Елизарьеву присвоено звание «Почетный гражданин г. Минска».

В 2011 г. удостоен Национальной театральной премии, в 2012 – главного приза Союза театральных деятелей Беларуси «Хрустальная Павлинка».

В 2017 г. стал Человеком года в сфере культуры.

В 2016 г. удостоен медали ЮНЕСКО «Пять континентов».

Валентин Елизарьев в 1992-1996 возглавлял балетную труппу ГАБТ оперы и балета Беларуси, в 1996-2009 был директором – художественным руководителем Национального академического Большого театра балета Республики Беларусь.

С сентября 2018 года – художественный руководитель Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь.

Краткая биография В.Н. Елизарьева

Валентин Елизарьев родился в 1947 году в Баку, позже со всей семьей переехал в Беларусь. Окончил хореографическое училище имени А. Я. Вагановой и балетмейстерское отделение консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова в Санкт-Петербурге (Ленинграде). В 26 лет стал главным балетмейстером Белорусского Академического театра оперы и балета и возглавлял на протяжении 30 лет балетную труппу. Сформировал новый тип балетной драматургии, основанной на сквозном развитии действия, на метафоричности и многообразии пластики, на тонком взаимодействии хореографии и музыки со сценографией. Уже первый его балет «Кармен-сюита» стал прорывом к ассоциативной и философской хореографии. Елизарьев первым обратился к гениальной музыке Карла Орфа. Поставил балет «Кармина Бурана», который и спустя 35 лет вызывает восхищение зрителей. Балеты «Сотворение мира», «Тиль Уленшпигель», «Спартак», «Щелкунчик», «Кармина Бурана», «Болеро», «Весна священная», «Ромео и Джульетта», «Страсти (Рогнеда)», «Жар-птица» стали событиями в культурной жизни Беларуси и вывели национальный балет на европейский уровень.

Профессор Белорусской государственной академии музыки. Член жюри международных конкурсов балета в России, Японии, Украине, США, Китае, Болгарии. Член Совета Европы по культуре, академик Международной славянской академии и Петровской академии наук и искусств. В настоящее время сотрудничает с ведущими театрами Европы, Японии, Китая, стран Ближнего Востока.

Количество наград исчисляется десятками, но самой дорогой он считает премию Международной ассоциации танца Benois de la Danse за национальный балет «Страсти» («Рогнеда») (1996).

BENOIS DE LA DANSE

Ежегодный балетный фестиваль, основанный Международной ассоциацией деятелей хореографии в День танца, 29 апреля 1991 года. Первоначально задумывался как балетный гала-концерт, в котором были бы представлены лучшие мировые постановки и собраны вместе лучшие представители различных балетных школ и современных направлений. Осенью 1992 года приобрёл поддержку ЮНЕСКО.

Приз и фестиваль «Бенуа танца» были названы в честь художника Александра Бенуа. В 1992 году внучатый племянник Александра Бенуа, французский архитектор Игорь Устинов, создал статуэтку, изображающую танцующую пару, которая вручается победителям в качестве премии.

Председателем Международной ассоциации деятелей хореографии является Юрий Николаевич Григорович, который остается художественным руководителем этой программы до сих пор. Это конкурс звезд балета. Организаторы ставили перед собой задачи показать все самое лучшее, произошедшее в балетном мире за минувший год, а также соединить между собой разные различные школы, разные театры – из этого иногда получаются интересные новые творческие союзы. Есть и благотворительная цель: часть средств от сборов идет в пользу ветеранов балета.

Приз предусматривает три главных номинации: «Лучшая работа хореографа», «Лучшая танцовщица» и «Лучший танцовщик». В 2000 году была введена новая номинация «За служение искусству». Ежегодно собирается международное жюри, состоящие из самых авторитетных деятелей хореографии, которое и определяет имена тех, кто, по мнению каждого члена жюри, представил самое интересное в области хореографии.

В задачу организаторов входит сбор видеоматериалов работ, представленных на соискание премии, и их рассылка членам жюри, которые просматривают эти материалы и затем, собравшись вместе накануне вручения приза, называют имена лауреатов. Эта схема остается неизменной.

Премия *Venois de la Danse* была вручена Валентину Елизарьеву за хореографию балета «Страсти» (Рогнеда) (1996).

Либретто, хореография и постановка – народный артист СССР и Беларуси, лауреат Государственной премии Республики Беларусь Валентин Елизарьев

Композитор – народный артист Беларуси, лауреат Государственных премий Республики Беларусь Андрей Мдивани.

Краткое содержание балета «Страсти (Рогнеда)»

*Из сказаний о княжне полоцкой Рогнеде из повести *Временных лет**

В год 980 в землях Полоцких господствовал князь Рогволод. Он имел прелестную дочь Рогнеду, сговоренную за Ярополка, князя Киевского, сына Святослава. Другой Святославич, Владимир, княжил тогда в Новгороде. Решив отнять у брата державу киевскую, хотел лишить его и невесты. Через послов своих велел он сказать князю Полоцкому:

– Хочу дочь твою Рогнеду взять себе в жены.

Тот же спросил у дочери своей:

– Хочешь ли за Владимира?

Она же, будучи верна Ярополку, ответила:

– Не хочу розути робычича, но хочу за Ярополка (ибо был Владимир сыном рабыни).

И пришли отроки Владимира и поведали ему всю речь Рогнеды – дочери Рогволода – князя Полоцкого. Владимир же собрал много воинов-варягов, словен, чуди и кривичей – и пошел на Рогволода. А в это время собирались вести Рогнеду за Ярополка. И напал Владимир на Полоцк, и обесчестил Рогнеду на глазах родителей, и убил Рогволода и двух его сыновей, а дочь силой взял себе в жены.

В тот же год 980 расправился Владимир с братом своим единокровным Ярополком и утвердил свое торжество Великого князя Киева.

Рогнеда же, названная по ее горестям Гориславою, не простила супругу убийства отца и братьев, равно как и измен в любви: ибо Великий князь предпочитал ей других жен и выслал несчастную из дворца своего. В

один день, посетив ее жилище, уединенное на берегу реки Лыбеди – близ Киева, заснул там крепким сном, она хотела ножом умертвить его. Князь проснулся и отвел удар. Напомнив жестокому смерть близких своих и проливая слезы, отчаянная Рогнеда жаловалась, что он уже давно не любит ни ее, ни бедного младенца Изяслава. Владимир решился собственною рукою казнить преступницу. Тогда юный Изяслав, наученный Рогнедою, подал ему меч обнаженный и сказал: «Ты не один, о родитель мой! сын будет свидетелем». Владимир, бросив меч на землю, отвечив: «Кто знал, что ты здесь!..» Удалился, собрал бояр и требовал их совета. «Государь! – сказали они, – прости виновную для сего младенца и дай им в удел бывшую область отца ее!». Владимир согласился: построил новый город и, назвав его Изяславем, отправил туда мать и сына...

В год 988 Великий князь Владимир берет себе в жены царевну Анну Багрянородную из Византии и обращает Киевскую Русь в христианство.

«Осуди их, боже, да откажутся они от замыслов своих; по множеству нечестия их отвергни, ибо прогневали они тебя, господи»

Из Повести временных лет

АРТИСТЫ БЕЛОРУССКОГО БАЛЕТА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

ЛЮДМИЛА ГЕНРИХОВНА БРЖОЗОВСКАЯ

(1946)

Людмила Бржозовская родилась 4 июня 1946 в Минске, в семье белорусского художника-живописца Генриха Бржозовского. В 1966 году окончила Белорусское государственное хореографическое, работала артисткой балета Государственного академического Большого театра оперы и балета Белорусской ССР. В 1971 году родился творческий дуэт с Юрием Трояном.

Людмила Бржозовская первой на сцене Большого театра оперы и балета Белорусской ССР исполнила партии Кармен, Евы, Нели, Фригии, Маши. Была возлюбленной в спектаклях «Кармен-сюита», «Сотворение

мира», «Тиль Уленшпигель», «Спартак», «Щелкунчик», «Кармина Бурана», поставленных на белорусской сцене Валентином Елизарьевым.

В 1975 году получила звание Народной артистки Белорусской ССР, в 29 лет.

В 1987 году закончила обучение на факультете хореографии Минского института культуры.

С 1997 года является педагогом-репетитором Национального академического Большого театра балета Республики Беларусь.

ЮРИЙ АНТОНОВИЧ ТРОЯН

(1950)

Народный артист Беларуси.

Окончил Белорусское государственное хореографическое училище (1968 г.). С 1968 по 1988 год – ведущий солист Государственного театра оперы и балета Республики Беларусь.

Разносторонность дарования артиста наиболее выразительно раскрылась в балетах с современной пластикой. Среди партий: Юноша ("После бала" Г. Вагнера), Машека, Тиль ("Избранница", "Тиль Уленшпигель" Е. Глебова), Зигфрид, Дезире, Принц ("Лебединое озеро", "Щелкунчик", "Спящая красавица" П. Чайковского), Жан де Бриен ("Раймонда" А. Глазунова), Альбер ("Жизель" А. Адана), Джеймс ("Сильфида" Х. Левенскольда), Вацлав ("Бахчисарайский фонтан" Б. Асафьева), Хозе ("Кармен-сюита" Ж. Бизе – Р. Щедрина), Адам ("Сотворение мира" А. Петрова), Поэт ("Кармина Бурана" на музыку К. Орфа), Ромео ("Ромео и Джульетта" С. Прокофьева), Спартак (А. Хачатуряна), а также в одноактном балете "Адажиетто" Г. Малера.

В 1988-89-х годах – директор Белорусского государственного хореографического училища, с 1990 года – заместитель директора Национального академического театра балета Беларуси.

С 2008 года – главный балетмейстер, 2009 – 2022 гг. – художественный руководитель балета Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь.

В 2009 году за выдающиеся творческие достижения, высокое профессиональное мастерство и заслуги в развитии национальной культуры и искусства награжден медалью Франциска Скорины.

Он делит время, силы и таланты на работу творческую и производственную. На самом деле все это работа на белорусский балет. В середине 1980-х представил публике свое первое крупное творение — балет Владимира Кондрусевича «Крылья памяти». Создал балеты «Тристан и Изольда» на музыку Рихарда Вагнера, «Витовт» Вячеслава Кузнецова, возобновил спектакли «Бахчисарайский фонтан» Бориса Асафьева, «Чиполлино» Карена Хачатуряна, «Лебединое озеро» Петра Чайковского.

Балет «Витовт» назвали балетом-сенсацией: впервые на сцене оказалась история ВКЛ.

В балете «Анастасия» Вячеслава Кузнецова вновь люди и страсти Великого княжества Литовского.

САРКИСЬЯН ВИКТОР ВЛАДИМИРОВИЧ

(1947)

Родился в Каменске-Шахтинском Ростовской области. Артист балета, педагог. Народный артист Белорусской ССР (1975).

Окончил Белорусское хореографическое училище (1967) и Минский университет культуры и искусств (1982). С 1967 года - в Белорусском театре оперы и балета.

В 1989-1992 годах преподавал в Национальной академии искусств Сирии.

Работает в Белорусской академии искусств с 1993 года. Профессор кафедры оперной подготовки и хореографии.

ЛАППО ОЛЬГА АЛЕКСАНДРОВНА

(1948)

С 1967 года – солистка балета Белорусского театра оперы и балета. Преподаватель Минского хореографического колледжа.

Книга Галины Лоховой «Саркис и Лапочка» – история о белорусском балете. Автор включается в живой диалог с героями: известными танцовщиками Виктором Саркисьяном и Ольгой Лаппо,

выдающимся балетмейстером Валентином Елизарьевым... О становлении национальной балетной школы, легендах советского и мирового балета рассказывают очевидцы, люди нашей эпохи. Неформальное повествование позволяет погрузиться в атмосферу танца, почувствовать себя на сцене, за кулисами, у тренировочного станка, проникнуться взглядом артиста на окружающую действительность, понять его юмор.

ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ ИВАНОВ

(1952 – 2022)

Народный артист Беларуси.

Окончил Белорусское хореографическое училище, более 20 лет работал в Государственном театре оперы и балета Беларуси. С 1992 года занимался педагогической деятельностью. В Белорусском государственном академическом музыкальном театре в 2002 году поставил балет «Мефисто» на музыку Владимира Кондрусевича. Новая версия спектакля появилась на сцене театра в июне 2010 года. Главный балетмейстер Музыкального театра 2010–2015 г.

ДУШКЕВИЧ ИНЕССА АНАТОЛЬЕВНА

(1959)

Родилась в Минске. Народная артистка Республики Беларусь.

В 1977 году окончила Белорусское хореографическое училище. С 1977 по 1997 год – солистка балета Белорусского театра оперы и балета. С 1999 года преподаватель Белорусского хореографического училища. Художественный руководитель Белорусской государственной хореографической гимназии-колледжа.

ПЕСТЕХИН СЕРГЕЙ ИВАНОВИЧ

Заслуженный артист Беларуси. Заведующий отделения специальных дисциплин и преподаватель классического танца Белорусской государственной хореографической гимназии-колледжа.

ТАТЬЯНА РОМУАЛЬДОВНА ШЕМЕТОВЕЦ

(1960)

Родилась в Минске. Окончила Белорусское государственное хореографическое училище.

С 1979 года в труппе Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь.

В 1990 году удостоена звания «Заслуженная артистка Республики Беларусь».

В 2004 году окончила Белорусскую государственную академию музыки (специализация – педагог-репетитор, хореограф).

В настоящее время является заведующей балетной труппой и репетитором по балету Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь.

ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ КОЛЛЕКТИВЫ БЕЛАРУСИ

Созданному в **1959** году Государственному ансамблю танца БССР уже с начала творческой деятельности была свойственна достаточно высокая степень театрализации танца. Создатель ансамбля – заслуженный деятель искусств БССР Александр Григорьевич Опанасенко привлек в него не только наиболее талантливых участников художественной самодеятельности республики, но и профессиональных танцовщиков – выпускников хореографических училищ страны, и в первую очередь Минского хореографического училища. Профессиональное образование, полученное артистами, во многом объясняет то, что они вносили в исполнение народных плясок благородство форм и завершенность линий, свойственных классическому танцу.

Итак, 29 октября 1959 года пятьдесят лучших юношей и девушек, которые составили первую труппу ансамбля, впервые собрались в репетиционном зале и эта дата по традиции считается днем рождения ансамбля. Вскоре коллектив по праву встал в ряд лучших профессиональных танцевальных коллективов бывшего Советского Союза. Уже через восемь месяцев после основания ансамбль гастролировал не только в Беларуси, но и выступал в крупнейших городах России и Украины.

Репертуар коллектива того времени необычайно разнообразен:

белорусские, русские, украинские, молдавские народные танцы, танцы стран народной демократии. Такие танцы как «Украинский гопак» и «Метелица», поставленные Александром Опанасенко ещё в первые годы существования коллектива, исполняются до сих пор.

В июне 1971 года коллектив возглавил народный артист БССР, лауреат Государственной премии СССР, известный балетмейстер, в недавнем прошлом солист Большого театра оперы и балета Белорусской ССР **Семен Владимирович Дречин** (1915-1993). Его усилиями впервые была создана цельная, национальная по духу и по содержанию концертная программа, которая открыла зрителям внутреннее достоинство настоящего белорусского

танца. Именно тогда были поставлены номера, ставшие впоследствии «золотым фондом» не только репертуара Государственного ансамбля танца Беларуси, но и всей белорусской национальной хореографии в целом. Это и трепетная, целомудренная «Перепелочка», воздушная «Полька «Янка», знаменитый «Крыжачок», искрометная «Лявониха», ставшая визитной карточкой ансамбля.

В ноябре 1975 года художественным руководителем Государственного ансамбля танца БССР назначен заслуженный деятель искусств Марийской АССР, лауреат Государственной премии Марийский АССР **Михаил Петрович Мурашко**. Он интересовался белорусской историей, изучал работы по этнографии Беларуси и народному танцу, привлекал к сотрудничеству художников, ведущих поиски по стилизации национального костюма, максимального приближения его к сценическому образу. Михаил Мурашко подготовил большую программу в двух отделениях, которая включала такие номера, как «Белая Русь», хоровод «Завивание берёзки», героическая поэма «Юность революции», «Гродненский торжественный танец», «Неглюбские вечёрки», танец-игра «Лучинки» и другие.

В самом конце декабря 1978 года коллектив возглавил лауреат Государственной премии СССР **Генрих Александрович Майоров**. Им

были поставлены хореографические полотна «Днепровые братья», «Большая сюита», лирический хоровод «Чарот» и «Белорусская полька».

Рассмотрим подробнее этот период творчества коллектива. Майоров не только отредактировал лучшие номера своих предшественников, но и поставил собственные интересные работы, для которых были характерны поэтическая многозначность образов и современное прочтение традиций.

Оркестровка музыкального материала новой концертной программы ансамбля была создана одним из ведущих композиторов Беларуси Евгением Глебовым, который затем написал музыку к трём постановкам Майорова: «Лявонихе», «Комической новелле» и «Днепровым братьям».

В «Лявонихе» Майоров и Глебов, пытаясь добиться свежего прочтения этого танца, применили принцип свободного варьирования народной темы. В этом они опирались на опыт ансамбля «Песняры». В начале номер строился на традиционном изложении музыкального и хореографического материала. В средней части номера авторы пытались показать, какие черты приобретает «Лявониха», воспринявшая новые ритмы и новый гармонический наряд. Движения активно развивались, изощренно варьировались, приобретали все большую четкость, моторность. В конце был применен прием ритарданса, и танец возвращался к привычному звучанию и исполнению.

«Комическая новелла» была поставлена как сюжетно-характерная миниатюра. В ней угадывалось большое влияние народно-комедийных номеров Леонида Якобсона. По обрисовке характеров и пластическому рисунку двух подружек-соперниц «Комическая новелла» напоминает знаменитых «Кумушек» Якобсона.

Наиболее удачной работой Г. Майорова в Государственном ансамбле танца БССР стала хореографическая сюита «Днепровы братья». Балетмейстер стремился отразить в этом произведении идею извечной дружбы трех наций: русских, украинцев и белорусов, живущих по берегам Днепра. Кроме образов каждого народа, созданных с помощью точно найденных, хорошо узнаваемых, ассоциативных связей со знаковыми приметами национального: русская птица-тройка, украинский гопак,

белорусская элегическая стая журавлей, хореографу удалось выстроить обобщенный образ великой реки. Тема реки в музыке и ее образ в хореографии воспринимались зрителями как тема и образ единения.

Для воплощения образа Днепра балетмейстер нашел эффектный прием: на затемненной сцене, освещавшейся лишь горизонтальными лучами, длинная вереница танцоров повторяла волнообразное движение, в котором ощущалась непрерывность водного потока.

Следует отметить, что выразительность каждого эпизода усиливалась удачными костюмами. В русском, начинавшемся «проездом троек», открытый темперамент подчеркивался экспрессивным алым цветом, лиризм белорусского – бело-голубыми костюмами. В третьей, украинской части, была удачно найдена эффектная деталь: головы девушек, сгруппированных балетмейстером в плотную группу, венчали пышные, сплетенные из розовых цветов венки. Таким образом создавался образ кроны цветущей яблони, под которой вольно раскинувшись, восседали парубки. Начинаясь этой «живой картиной» эпизод перерастал в бурную виртуозную пляску, которая становилась эмоциональной кульминацией сюиты – поэтичной, яркой, глубокой по мысли. В финале музыкальные разработки каждой из тем вновь сливались в мощном звучании темы реки.

В апреле 1986 года в ансамбль пришел **Валентин Владимирович Дудкевич**. Выпускник Белорусского государственного хореографического училища, окончил Белорусский государственный театрально-художественный институт и аспирантуру Института этнографии и фольклора АН БССР, работал главным режиссером отдела спецмероприятий Белгосфилармонии.

Балетмейстер широкого жанрового диапазона. В одном из первых своих интервью Валентин Дудкевич как-то сказал, что хороший ансамбль – это сильная программа, отличная музыка и красивые костюмы. И ещё – это репертуар, который должен не столько изменяться, сколько накапливаться. Если в репертуаре будет 50-60 активно используемых концертных номеров – это будет хорошо.

Сегодня можно с уверенностью сказать, что это накопление произошло. Государственный ансамбль танца Беларуси представляет на суд зрителей несколько полноценных концертных программ, которые объединяют более пятидесяти танцев, поставленных в ансамбле в разное время и разными балетмейстерами не только Беларуси, но и бывших союзных республики. «Театр народного танца», о котором мечтал балетмейстер в первые годы своей работы в ансамбле, состоялся.

Фольклорное искусство для Валентина Дудкевича – основной источник творчества. Широко использует находки исследователей белорусского фольклора. Вместе с фольклорной лабораторией Белорусского Государственного Университета культуры провёл большую исследовательскую работу в области белорусского танца, в результате чего был создан ряд интересных номеров – юмористические картинки из народной жизни «Крутуха», «Вясковыя гульні», «Кадриль на табуретках», одухотворённые лирические номера «Арэлі», «Герница», «Спев дубрав», «Коханочка» и другие.

Разработал новое хореографическое направление в жанрах профессионального фолк и этно. В результате этой работы были созданы хореографические номера, посвященные главным событиям в истории становления белорусского государства («Полонез», «Охота», «Несвижские видения», «Барбара», «Евфросинья», «Песня про зубра») и номера-реконструкции танцев народов, проживавших на территории Беларуси в древние времена («Лютичи», «Дайнова», «Кривичи»).

Валентином Дудкевичем сформирована труппа из высокопрофессиональных выпускников хореографического колледжа, республиканских училищ искусств и Белорусского Университета культуры.

Руководимый им ансамбль неоднократно гастролировал в Испании, Италии, Голландии, Франции, Германии, Югославии, США, Бразилии, Китае, Северной Корее, Литве и странах СНГ. С неизменным успехом участники коллектива выступали на фестивалях танца различных стран, давали мастер-классы белорусской хореографии.

За более полувековой период существования коллектива в репертуаре ансамбля насчитывается более 50 авторских уникальных постановок. И с каждым годом он дополняется все новыми композициями. Какие-то более востребованы, какие-то менее. Но есть такие номера без которых нельзя представить ни один сольный концерт ансамбля. «Лявониха», «Вечерина», «Кадрилли», «Дудолка», «Бульба», «Лянок», «Терница», «Арели», «Полонез» и многие другие – это классика и эталон для многих ценителей танцевального искусства. Но помимо этого данные номера задают высокую планку и для самих артистов. И не только своей хореографией, но также и режиссурой, требованием театрального мастерства и осознанной духовности в них.

В чем же успех «золотого» репертуара коллектива? Сложно объективно ответить на этот вопрос... Возможно, в том, что эти танцы понятны зрителю, но при этом не являются примитивными по своему содержанию. Здесь нет однообразия: игровые зарисовки сменяются лирическими картинками, легкие польки – глубокими драматическими композициями. Но главное то, что они вызывают у зрителя искренние эмоции, улыбку и переживания, доставляют эстетическое удовольствие. И это самое главное. В этом и заключается магическая сила искусства – пробуждать чувства.

Белорусский государственный хореографический ансамбль «Хорошки»

<https://www.youtube.com/watch?v=DqemicG-Wl8> – Один из выпусков программы «Панорама с Александром МИНАКОВЫМ». Гость выпуска - хореограф, кавалер ордена Франциска Скорины, Народная артистка Беларуси Валентина Ивановна ГАЕВАЯ.

Художественный руководитель – лауреат Государственной премии Республики Беларусь, народная артистка Беларуси **Валентина Гаевая**.

Коллектив создан в 1974 году при Белорусской государственной филармонии хореографами **Валентиной Гаевой и Николаем Дудченко**.

С 1976 года бессменный руководитель и постановщик танцев - Валентина Гаевая (84 года). В 1975 году состоялись первые гастроли в Дании.

В 1977 году ансамбль стал лауреатом Первой премии на Всесоюзном конкурсе среди профессиональных хореографических коллективов, посвящённом 60-летию Великой Октябрьской социалистической революции.

Начиная с 1976 года, ансамбль ежегодно гастролирует за рубежом. «Хорошки» объехали с концертами практически всю Европу, с триумфом выступали в странах Ближнего Востока – Сирии, Иордане, Афганистане, Ливии, ОАЭ. Ансамбль успешно гастролировал в Индии, Японии, Китае.

В своё время сценической площадкой для «Хорошек» стал практически весь Советский Союз – от Калининграда до Дальнего Востока, от Мурманска до Астрахани. Коллектив гастролировал по Сибири и Казахстану, неоднократно выступал с концертами в Средней Азии и на Кавказе.

<https://www.youtube.com/watch?v=ysNb1twWPu8&list=PLOk6go6SkZn naiR1spe2Vq2ezEjpi1dMt&index=23> – Обзор танцев.

Ансамбль «Хорошки» – участник самых престижных международных фестивалей – «Русская зима», «Московские звёзды», «Ташкентская золотая осень», «Киевская весна», Сан-Ремо (Италия) и многих других. Коллектив участвовал в открытии зимних Олимпийских игр в Солт-Лейк-Сити в 2002 году.

<https://www.youtube.com/watch?v=QI71iKDh1A8> – танец «Пава».

Проанализируем один из наиболее ярких номеров «Хорошек» – «Паву». Уже в первом построении «тела» «павы» В. Гаевая соединяет фольклорные и эстрадные приемы. В белорусском народе давно сложился образ павы как образ девичьей чистоты, гордости и красоты. В декоративно-прикладном искусстве можно найти множество изображений под этим названием. Пава в белорусском хореографическом фольклоре – это хороводный танец. В. Гаевая сочинила свой вариант на его основе, но сместила акценты – пава в интерпретации хореографа становится

заносчивым, глуповатым павлином, за которым важной чередой следует его «гарем», ставший в то же время неотъемлемой частью тела (его хвост). Комизм ситуации подчеркивается невзрачным видом самого «павлина» (исполнитель – Ф. Балабайко) и особенностями расположения девушек, которые стоят по росту от маленьких к очень высоким. Таким образом, крайние танцовщицы резко контрастируют с «головой». Пластический мотив выхода павы весьма иллюстративен: заложив руки за спину, важным шагом от колена выступает голова павы (он же глава семейства), этим же шагом, но с добавлением *relevé* на полупальцы, кивком головы и взмахами широких полосатых юбок выплывает хвост. Затем, остановившись, «павлин» потрясает грудью, как бы расправляя перья, ему вторят девушки, помахивая юбками. Следует отметить, что В. Гаевая использовала достаточно традиционную методику сценической интерпретации фольклора: изложение исходного материала (цитирование этнографического материала); повторение исходного материала; изменение этого материала. Однако трансформация пластического мотива была, по сути, эстрадной стилизацией белорусского танца. Многие движения, сочиненные балетмейстером, не свойственны фольклорному первоисточнику. По ходу действия голова периодически прячется под одно из крыльев, ныряет под них, а затем изменяет направление движения, пытается отделаться от своего хвоста, а в финале так же гордо, как и в начале, удаляется. Особую роль в этом, а также во многих других, номерах «Хорошек» долгие годы играл Ф. Балабайко, владевший невероятным артистическим мастерством.

Проанализируем также одну из последних программ ансамбля. *«ВРЕМЕНА ГОДА» («БЕЛОРУСЫ») – театрализованная хореографическая программа. Спектакль построен на обрядах и календарных праздниках белорусов, сохранившихся с древнейших времён до наших дней. Премьера состоялась в 2008 году. Широкое этническое полотно, результат многолетней работы художественного руководителя коллектива, имеет основания стать энциклопедией целого направления развития национального белорусского танца.*

Программа «**Белорусы**» или как звучит ее второе название «**Времена года**» – состоит из четырёх частей, где в хореографической огранке раскрываются традиции встречи каждой поры года, особенности народных гуляний и проведения обрядов...

«**Зима**» одаривает морозным, но красочным задором Колядных гуляний, хрустальным звоном вьюги и теплом домашнего очага. «**Весна**» пробуждает от ледяного сна землю и людей. Природа разбрасывает свои краски, а человек готовит поля к плодородию... «**Лето**» – всегда радость и веселье, жаркие дни, уход за урожаем и разгар свадебных гуляний! «**Осень**», как обличие заката природы и человеческой жизни, время собирать дары природы и готовиться к тихому сну...

Живописные картины народной жизни в разные времена и поры года (зима, весна, лето, осень) составляют сюжетную канву большинства номеров проекта. В нем нашли отражение и трагические стороны исторического прошлого Беларуси, и веселые традиционные праздники и обряды, поданные с большим художественным кусом в высокопрофессиональном исполнении талантливых артистов. Однако не сами события, даже очень значительные, а судьба простого человека, способного выжить в самых сложных условиях и обстоятельствах, человека, который показан со всеми противоречиями его существа, поведения, вероисповедания, занимает главное место в спектакле. Обычный сельский труженик, воин, возлюбленный, он, по мысли постановщиков, в первую очередь – Человек и в этом его сила, его предназначение, его красота.

Спектакль подкупает и тем, что вмещает в себе целый океан трепетных чувств, передает нежность и любовь к родной земле. Эти чувства приобретают особенную выразительность во второй части театрализованной программы (лето-осень), когда подаются в контрасте светлой радости жизни и разрушительной жестокости войны.

Второе отделение начинается вокально-хореографической композицией «**Мядуначка**», которая служит своеобразным прологом к мощному эмоциональному взрыву, который вскоре происходит по ходу

спектакля. И именно так воспринимается самая оригинальная и, возможно, наиболее совершенно воплощенная часть спектакля – два мощные по энергетике и одновременно исключительно трогательные номера **«Жытнёвы раманс» i «Журавы»**.

Оба фрагмента, обозначенные как хореографическая миниатюра и баллада, создают героический эпос времен Великой Отечественной войны. Светлым чувством любви проникнуты сцены из «Романса», поставленного в форме лирического адажио в исполнении трёх пар солистов; они притягивают непосредственностью молодости, искренностью и красотой. В памяти остаются и яркие характеры героев, и необычные находки в сфере пластической выразительности. Удачное использование поддержек из арсенала классического танца соседствует с бытовыми движениями и жестами. Особенно подкупает непосредственностью лейтмотив одного из дуэтов, где парень качает на руках любимую девушку, прикрыв шляпой ее белые босые ножки.

То, что происходит во время исполнения баллады **«Журавли»**, ничем как вершиной воплощения оптимистической трагедии на хореографической сцене не назовешь. Воздействие на зрителя такое, что не выдерживают даже самые сильные нервы: ком подступает к горлу, а слезы – на глаза. Это, кроме прочего, и результат восприятия «Журавлей» в контексте всего спектакля. Вне его, как отдельный концертный номер, баллада может утратить часть своей масштабности. Бесспорный творческий успех всех создателей этих сцен: и композитор, и художники по костюмам, и артисты, и музыканты – каждый вложил часть души в реализацию идеи, которую блестяще осуществила балетмейстер Валентина Гаевая. А возникнуть такой замысел мог только благодаря личному жизненному опыту, в котором – и болезненное эхо тех страданий, которые довелось познать в опаленном войной детстве. И потому так правдиво и естественно выглядят персонажи баллады. И нет никакого вранья, и не воспринимаются как искусственные средства балетной выразительности. Баллада звучит как драматическая песня, как плач, как крик про тяжелую судьбу женщины. Про те испытания, которые война взвалила на ее плечи.

Работа от зари до зари. До пота. Со слез, до кровавых мозолей. Беспощадные строки похоронок. Голод и нищета. Но с рождением нового человека возвращается надежда. Впечатление, что мы воспринимаем мир глазами женщины, главной героини.

И это не случайно, ибо концептуально для всего творчества балетмейстера. *Для всех программ «Хорошек». Образ женщины – девочки, девушки, матери – всегда в центре внимания.* Он наиболее точно и ярко прописан, ему уделяется значительная роль в тематическом и сюжетном плане, он отражает и воплощает лучшие качества и черты человеческой природы, а также – красоты и прелесть природы и жизни вообще. Тут можно вспомнить **«Вяснянку»** из первой части программы, когда героиня, будто Афродита из пены порской, возникает из розового цветения садов. Даже названия танцев – **«Любочка»**, **«Мядуначка»** – воспевают женственность. ***Более простыми, лишенными персонификации выглядят в спектакле мужские образы.*** Они получают общие, типичные характеристики – солдаты, косцы, гости, волочобники. Некоторые персонажи являются носителями определенных комедийных или отрицательных черт (чудаки, лентяи, пьяницы, волокиты). Исключение – образы, воплощенные легендарным артистом «Хорошек» – **Федором Балабайко**. Средствами непревзойденной импровизационной манеры танца он способен превратить будто бы отрицательные качества героя в улыбку, шутку, чуткость. Он – всегда в центре внимания, всегда на первом плане – в **«Калядах»**, **«Завеях»**, **«Святках»**, **«Валачобніках»**, **«Сватах»**, **«Вяселлі»**. С начала – до финальных аккордов, бравурный характер которых свидетельствуют, что в финале, в **«Колейдоскопе белорусских танцев»**, артисты демонстрируют исключительные технические способности, академическую манеру и музыкальность.

Роль музыки не ограничивается в «Беларусах» тем, что она задает исполнителям ритмическую основу, придает колорит и яркие краски танцам. Она наполняет идею смыслом и, что особенно важно, рождает музыкальные образы, параллельные образам пластическим.

Более глубокий подход к музыкальному материалу в значительной степени связан с приходом в «Хорошки» нового *музыкального руководителя – Марины Морозовой. Ученица и последовательница знаменитого Евгения Глебова.* Чей вклад в развитие белорусской балетной музыки невозможно переоценить, Морозова удачно реализует накопленный опыт учебы у мастера и личный талант в новой для себя сфере театрализации народно-сценического танца. Успешной оказалась попытка поднять небольшой по составу оркестр до уровня симфонического звучания. Помог композитору и прежний опыт создания музыки для драматических спектаклей, наличие собственных балетных партитур. Сложность ситуации в том, чтобы не сбиться на простое цитирование фольклора или известных песен. Чтобы написанное в стиле народных интонаций положило начало собственных тематических разработок и собственной мелодике.

В спектакле «Беларусы» интересными получились яркие, точные музыкальные характеристики отдельных мизансцен и персонажей. Например, очень выразительны «**Пляткарки**» решенные как соединение и *перекличка стремительных скрипок и ксилофона с басовитостью группы баянов.* В тех же «Журавлях» слышится влияние народного женского голошения, где секундные «вздохи» диктуют темпоритм и манеру исполнения. Широкое звучание оркестра соответствующим образом придает поэтику таким композициям, как «Гимн солнцу» – смысловой лейтмотив программы. Кроме таких мощных, «ударных» композиций с глубоким драматургическим осмыслением в проекте находится место номерам более легкого звучания, которые напоминают вставной дивертисмент.

Театрализованная программа «Беларусы», которая смогла музыкально-хореографическими средствами ярко отобразить стороны жизни народа, стоит в ряду лучших достижений белорусского народно-сценического танца и национальной хореографии, в целом.

«ХОРОШКИ» работают в сопровождении своего оркестра.

В балетной труппе ансамбля 60 профессиональных танцовщиков. В оркестре – 18 музыкантов и 4 вокалиста.

Выездная группа формируется от 25 до 60 человек, в зависимости от программы.

**Национальный академический народный хор Республики
Беларусь имени Г. И. Цитовича**

<https://www.youtube.com/watch?v=da9E0CB0yMI> – Народный хор имени Цитовича/

Хор был создан в **1952** году на основе небольшого песенного хора в деревне Большое Подлесье (Брестская область). Первым руководителем и вдохновителем коллектива стал **Геннадий Иванович Цитович** – хоровой дирижёр, фольклорист, этнограф, народный артист СССР, лауреат государственной премии БССР.

С **1975** года коллектив возглавляет художественный руководитель и главный дирижёр **Михаил Павлович Дринеvский**, являющийся народным артистом Беларуси, лауреатом Государственной премии Республики Беларусь «За духоўнае адраджэнне», почётным академиком международной кадровой академии, профессором, талантливым музыкантом, знатоком музыкального фольклора. Михаил Павлович продолжает развивать традиции хора, начало которых положил Геннадий Иванович Цитович.

В творческий состав Народного хора входят три группы, которые (хоровая, танцевальная и оркестровая), выступают одновременно, создавая красочные игровые действия, песни-хороводы, сцены-пляски, небольшие жанровые картинки или же развернутые вокально-хореографические композиции.

Главный балетмейстер – Павлишин Юрий Васильевич, Заслуженный артист Республики Беларусь.

Балетмейстер – Горинович Галина Сергеевна.

<https://www.youtube.com/watch?v=dIKBu2QWY5Q> – «Лявониха» вокально-хореографическая композиция. Национальный академический народный хор Республики Беларусь.

Ансамбль танца, музыки и песни «Белые росы»

История ансамбля начала свой отсчет в **1987** году, когда со многих республик бывшего СССР съехались артисты, вошедшие в первый состав гастролирующей труппы. В ансамбле сложились три рабочих цеха: балетный, вокальный и оркестровый. Общая численность артистов насчитывала около 30-ти человек. Возглавил ансамбль залуженный работник культуры Беларуси **Е.А. Штоп**.

Ансамбль танца, музыки и песни «Белые росы» создавался при **Гродненской областной филармонии** и был призван удовлетворять культурные потребности жителей Гродно и Гродненской области. Однако, уже через год коллектив выехал с гастрольным туром за пределы, намного превышающие границы западного региона Беларуси – Казахстан, Украина, Россия. Затем поступили предложения совместной работы и от зарубежных импресарио.

В **2003** году ансамбль «Белые росы» возглавила заслуженная артистка Беларуси **Вера Войнова**. Ансамбль приступает к постановке новых программ – *«Аповесць былога сучасным пярэм»*, *«Славянский проект»*, *«Чым багаты»*, *«Аконца на ўсход сонца»*.

В 2005 году коллектив награжден государственной премией Президента РБ в номинации «хореографическое искусство». В *2011 году ансамбль танца, музыки и песни «Белые росы» отделяется от филармонии и становится самостоятельным государственным учреждением культуры.*

Сегодня в его штате насчитывается 98 человек – артистический состав, администрация и технический персонал.

В распоряжении ансамбля имеется собственная база, площадью 1047м кв, комфортабельный автобус, звукозаписывающая студия и большой арсенал сценических костюмов и инструментов.

<https://www.youtube.com/watch?v=VcsxOBcAlh4> – Концерт ансамбля «Белые росы». 12.12.2019.

Ансамбль танца, музыки и песни «Талака»

В 1993 году хореограф **Николай Подоляк** собрал в Витебской областной филармонии коллектив единомышленников, которых объединяла любовь к национальному белорусскому фольклору. Ансамбль танца, музыки и песни получил название «Талака» – по аналогии со старинной традицией «гуртам», «талакой» выполнять самую важную и трудную работу.

Ансамбль знакомит слушателей с лучшими образцами и малоизвестными «жемчужинами» музыкального наследия Беларуси, придавая им оригинальность и неповторимое звучание.

В составе ансамбля – танцевальная, вокальная и инструментальная группы. Художественный руководитель, заслуженный деятель искусств Республики Беларусь – **Николай Подоляк**, музыкальный руководитель – Ольга Сивцова, хормейстер – Валерий Бруйко, репетитор по балету – Александр Веремьев.

В основе хореографической программы ансамбля – народно-сценические танцы регионов Беларуси, различные по своим традициям, рисунку, манере исполнения, колориту костюмов (*«Бабылі», «Кола», «Закаблукі», «Баравенічкі» и многие другие*). В репертуаре инструментальной группы – общебелорусский и региональный фольклор, музыка народов мира (русская, украинская, цыганская, испанская). Песенный репертуар представлен белорусскими народными напевами витебского региона в традиционном распеве, профессиональными обработками народных песен Н. Сироты, А. Рощинского, М. Дриневского, А. Кашпура, произведениями И. Лученка, Л. Захлевногo и др.

Выступления ансамбля «Талака» вызывают большой эмоциональный отклик слушателей. Высокий уровень исполнительского мастерства, которое включает в себя виртуозность, ансамблевую слаженность, энергетику артистов, воплощающих на сцене творческий посыл балетмейстера, – все это позволило «Талаке» занять достойное место в ряду профессиональных коллективов Беларуси.

<https://www.youtube.com/watch?v=wNCh8w-lxto> – Ансамбль танца, музыки и песни «ТАЛАКА».

Ансамбль народной музыки «Бяседа»

Художественный руководитель ансамбля народной музыки «Бяседа» – лауреат Государственной премии Республики Беларусь, лауреат Специальной премии Президента Республики Беларусь деятелям культуры и искусства, кавалер ордена Франциска Скорины, народный артист Беларуси, композитор **Леонид Константинович Захлевный**.

Ансамбль народной музыки «Бяседа» создан в **1991** году.

СОВРЕМЕННЫЙ ТАНЕЦ И ПЛАСТИЧЕСКИЙ ТЕАТР В БЕЛАРУСИ НАЧАЛА XXI В.

Фестиваль современной хореографии (IFMS)

Международный фестиваль современной хореографии в Витебске является фестивалем высокого класса, программа которого отличает современность художественного мышления и эстетическая наполненность. Фестиваль возрождает культурную традицию 1920-ых годов, когда в Витебске был сосредоточен культурный авангард. По определению Сергея Эйзенштейна это был «странный» провинциальный город, наполненный супрематизмом. На рубеже 1910-1920-ых годов Марк шагал создал в Витебске народное художественное училище (первое учебное художественное заведение в республике), тогда же возникли – театр революционной сатиры при Витебском отделении РОСТА, знаменитый ТЕРЕВСАТ (кстати, первый в России) и Народная консерватория. В Витебске было много единомышленников Михаила Бахтина, который разрабатывал проблемы соотношения этики и эстетики.

В Витебске, в 1920 году в мастерских Казимира Малевича была осуществлена новаторская, авангардная постановка «Супрематический балет» Нины Коган, отстаивающую строгий и жёсткий геометрический рисунок построения. Кроме того, в Витебске, в 1924 году выступила Айседора Дункан, после чего стало открываться множество

экспериментальных пластических студий. Появление фестиваля явилось результатом возрождения творческой энергии и авангардных традиций.

Международный фестиваль современной хореографии в Витебске проводится с 1987 года (создатель и инициатор Марина Романовская). Рождение фестиваля совпадает по времени, когда в прошлое ушли идеологические барьеры и исчезло господство одного художественного метода. Через рухнувший «железный занавес» хлынул поток, принесший множество новых идей.

Одной из культовых привязанностей подрастающего поколения, с которым работали тогда будущие организаторы IFMC, стал «брейк-данс». Участниками первого фестиваля была неформальная молодёжь из всех концов Советского Союза.

1990, 1991 годы – Всесоюзный Фестиваль популярного танца «Белая Собака». Название принесла тогдашняя мода на восточные календари. Фестиваль приобретает широкую известность благодаря трансляции шоу по каналу Центрального телевидения СССР. В качестве конференсье концертов выступает телезвезда Дмитрий Крылов.

В это время состоялось знакомство с Николаем Огрызковым, руководителем московского «Свободного балета». Джаз-танец коллектива за два года участия в фестивале покорила витебскую публику и завоевал львиную долю призов. В результате ночных дискуссий организаторов фестиваля с Огрызковым, самообразования в области классического балета и информации из специальных журналов Европы и Америки о современном танце, родился IFMC.

С 1992 года International Festival of Modern Choreography (IFMC).

Фестиваль обрёл покровителя, с которым не расстанется до сих пор. Молодое белорусско-германское совместное предприятие «Белвест», производящее и поныне весьма приличную обувь, предоставило призовой фонд Конкурса. Размер фонда позволил IFMC заявить о серьёзном отношении к современному танцу на всём постсоветском пространстве.

Номинации:

- «Лучшая постановка»: оценивается идея, художественный замысел, мастерство хореографа и исполнителей, а также совокупность других составляющих представленного на конкурс произведения;
- «Хореограф»: оценивается сценическое воплощение, композиционное решение, оригинальное хореографическое и образное мышление автора в представленном на конкурс произведении;
- «Исполнительское мастерство»: оценивается технический уровень и артистизм труппы;
- «Артистизм»: оценивается яркое воплощение созданного индивидуальным исполнителем сценического образа;
- «Постскриптум»: содержание номинации определяется конкурсной комиссией по итогам конкурса.

С 2000 года стал проводиться Белорусский национальный конкурс, что позволяет зрителям и жюри поближе познакомиться с отечественной хореографией и с новыми именами.

Одним из ключевых событий в истории фестиваля стало приглашение на пост Председателя Жюри Международного конкурса 1993 года маэстро с мировым именем – Валентина Елизарьева. Его бесспорный авторитет в балетных кругах поднял статус IFMC и привлёк к фестивалю внимание профессионалов.

С той поры Фестиваль наблюдал и поддерживал прохождение сразу нескольких этапов становления отечественной хореографии: освоение чужого опыта, становление собственной системы и её стремительное прогрессирование.

Освоение форм модерна шло разными путями: цитирование принципов и стиля, стилизация, диалог с западными модерн-формами. История IFMC свидетельствует, что за короткое время, десятилетие с небольшим, у нас появилось не меньше авторских стилей, чем на Западе.

Всего за время существования фестиваля здесь выступили несколько тысяч артистов из 40 стран мира. На витебских площадках благодаря IFMC можно увидеть все самые лучшие и прогрессивные достижения мировой

хореографии. И кроме этого познакомиться с интересными работами и находками белорусских мастеров танца и пластики.

Конкурсная программа фестиваля построена таким образом, что белорусский и международный конкурсы чередуются: каждый из них проходит раз в два года.

В 2000-х гг. в белорусский contemporary dance пришла новая генерация хореографов. Среди них:

- *Театр-студия современной хореографии Дианы Юрченко (Витебск, 2002);*
- *Театр современной хореографии D.O.Z.SK.I. Дмитрия Залесского и Ольги Скворцовой (Минск, 2005; в 2014 театр прекратил свою деятельность);*
- *театр танца Karakuli Ольги Лабовкиной (Минск, 2008);*
- *театр современной хореографии SKVo's Dance Company Ольги Скворцовой (Минск, 2012);*
- *Проект Сергея Пояркова (Минск, 2014) и др.*

Большинство из них не получают регулярного государственного финансирования, представляя область независимой культуры. Примечательно, что если в 1990-х первые группы современного танца возникали вдали от столицы с ее диктатом академического и народно-сценического танца, то с начала 2000-х ситуация меняется и в Минске появляется не меньше коллективов, чем в других областных центрах.

Театр «Жест» был основан в 1980 году студентами Минского института культуры Вячеславом Иноземцевым, Галиной Ерёминой, Татьяной Цурко, Сергеем Швецом, Сергеем Масько, студентом из Болгарии Иваном Минчевым и другими. Вначале театр назывался просто «Жест». Позже Иноземцева уговорили к названию прибавить две буквы своей фамилии. Получилось «ИнЖест». Долгое время театр существовал для «театрального обрамления» какого-нибудь мероприятия. Участвовали во многих фестивалях, но так и не обрели постоянной крыши, да и желания работать по четкому графику репертуарного театра. Поэтому основная площадка «ИнЖеста» – чужие праздники, куда его приглашают для

развлечения почтенной публики. И редко-редко он выходит на настоящую сцену, удивляя знатоков неукрошенной творческой энергией на протяжении всего вечера.

Пристрастия и творческие принципы театра «ИнЖест» можно определить следующим образом: делать только то, что нравится, независимо от колебаний интересов публики и начальства; не сковывать себя литературными, драматическими, жанровыми и стилевыми рамками; тело первично – это самое близкое, что есть у человека; надо удивлять и удивляться, излишняя уверенность в понимании окружающего мира – вредна; в сфере интересов: гротеск, буффонада, карнавал, архаические, ритуальные и первичные формы театра, современное синтетическое искусство, импровизация, различные формы психофизического тренинга.

В 1995 году произошло знакомство театра «Жест» с техникой танца Буто Юмико Ёсиокой в Германии. В том же году, актерами театра «Жест», начинает разрабатываться оригинальная система тренинга «Танцы Зверей». «Буто» — настоящее японское слово, обозначающее жанр тамошней культурной жизни, где профессиональная подготовка актера совмещается с элементами дзен-буддизма. Дословно «буто» – топчущийся танец, пластическое выражение того, как человек идет по жизни. Театру Иноземцева в этом искусстве дорог принцип «чистого» театра, полностью построенного на импровизации актера. Все образы искусства «буто» находятся в пограничных областях сознательного и бессознательного, жизни и смерти или совмещают и то, и другое.

В 1986 году на волне перестройки театр Иноземцева получил статус самодеятельного коллектива завода «Интеграл». Ему даже определили зарплату. В 1990 году побывали на гастролях в Германии. Посетили 15 городов.

Все спектакли «ИнЖеста» авторские. Сначала отталкиваются от сюжетной ассоциации и музыки. Пластическое выражение, мимика, энергия сценического движения и живые реакции идут от шестерых исполнителей. Как в традиционном восточном театре, практикуется смена пола. Сложился и некоторый излюбленный набор масок: доверчивые

старушки, очаровательные обольстительницы, злодеи и шуты. Резкий клоунский грим создает ощущение цирковых забав. Но в каждой миниатюре звучит глубокая человеческая интонация и свойственная нашей отечественной культуре исповедальность. При полном отсутствии текста.

<https://www.youtube.com/watch?v=Tmn9WBwiETg>. – Внетелесность высказывания. Вячеслав Иноземцев (18.00)

В отличие от затянувшейся художественной стагнации, охранительно-консервативной репертуарной политики, ориентации на спектакли «легких жанров», преобладающих в государственных театрах, независимым коллективам свойственна открытая позиция по отношению к опыту мирового современного театрального и танцевального искусства (неслучайно в последние годы участились коллаборации между белорусскими и зарубежными хореографами, и режиссерами), поиск актуальных форм художественного высказывания и новых способов коммуникации со зрителем, обращение к «неудобным» темам с попыткой критического осмысления явлений современной действительности. Так, к неоднозначным и дискуссионным темам (аборт, анорексия, насилие и подавление личности, сексуальные фрустрации) обращается в своих постановках Евгений Корняг; конфликт личности и системы – одна из главных тем спектаклей Вячеслава Иноземцева; осмысление травм и проблемных зон белорусской идентичности предпринято в спектаклях Марии Сазоновой, и др.

Подобные, табуированные в рамках официально декларируемой культуры темы, взрывают эстетику «бегства от действительности», которая сегодня преобладает в белорусском репертуарном театре. Однако пока это лишь единичные попытки, не ставшие общим трендом в культурном пейзаже страны.

Театр-студия современной хореографии Дианы Юрченко (2002)

В 2002 году директор ИФМС Марина Романовская обращается к Диане Юрченко с предложением поработать с ансамблем «Зорька». Так, продолжая «танцевальную» историю Витебска, возникает новая студия современной хореографии.

В основном составе 15 человек, в подготовительном 17. Студийцы – это художники, дизайнеры т.д. При студии также действует подготовительный состав «СВОЙ ПОЧЕРК», где обучается 15 человек.

Премьерой 2016 года стал вечер современной хореографии «Времена года»: концепция была выстроена вокруг смен сезонов и месяцев года. Каждый танец ознаменовывал месяц и важное событие в жизни коллектива.

<https://www.youtube.com/watch?v=G3Sgp1oXw7U> – Обзор спектаклей народного театра студии современной хореографии Дианы ЮРЧЕНКО (06.30)

<https://www.youtube.com/watch?v=BaB4bJfrqjA> – Обратный отсчет. Вечер современной хореографии (01.04.2017) В Витебске (05.00)

«**KARAKULI**» – dance theatre был создан Ольгой Лабовкиной в 2008 году. Лабовкина Ольга – танцовщица, хореограф и перформер, работающий в области современного танца, визуального искусства, движенческого театра и перформанса.

После окончания Гродненского государственного Колледжа Искусств по специальности "Хореографическое искусство" (2002 г.) 3 года проработала в группе современной хореографии "ТАД" под руководством Дмитрия Куракулова (при Гродненской областной филармонии с 1999 по 2002 г.), участвовала во всех постановках того периода.

Выпускница Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (г. Санкт-Петербург), по специальности «Научно-творческая лаборатория композиции современных форм танца» (магистратура 2011-2013). Диссертация на тему "Способы организации художественного материала в спектакле современного танца в свете их воздействия на зрительское восприятие".

"Воздух" – танцевальный перформанс (2018). Спектакль, который сражает своим моральным, физическим и эстетическим риском". Работа "ВОЗДУХ" как короткая миниатюра стала победителем конкурса молодых хореографов фестиваля CONTEXT. Диана Вишнева 2017 (Москва).

<https://www.youtube.com/watch?v=qkOSGjPmMml> – 1 мин. «Воздух» | Проект Ольги Лабовкиной и театра танца KARAKULI.

НОМО ТЕГЕНС" – Перформанс (2016) – ироничная попытка исследования понятий содержимого и содержащего, внутреннего и облекаемого. Авторы играют с идеей бесконечной множественности «упаковок» в культуре и в сознании людей. Одно из основных действующих лиц в постановке – крафт (сорт бумаги). Участвуя в спектакле, он создает на сцене различные образы и меняет их контекст.

<https://vimeo.com/395393093> – «Planet 1.61» by Olga Labovkina

Стиль хореографии спектакля – contemporary dance. "Этот вид танца не имеет своей танцевальной базы, заимствуя и преобразуя всю движенческую культуру человечества, использует различные концепции и подходы в работе с телом и носит исследовательскую направленность, экспериментируя со способами подачи информации.

https://www.youtube.com/watch?v=MTDC8aQ_iwE – Мастер-класс. Разучивается постановка в стиле Contemporary с условным названием «Реальность», которая вобрала в себя как готовую лексику, так и элементы импровизации.

Команда *SKVO'S DANCE COMPANY* образовалась 27 января 2012 года. Основателем и хореографом Skvo's Dance Company является Ольга Скворцова – актриса, хореограф, танцор, актер, педагог, выпускница театрального отделения Белорусской государственной академии искусств. Ольга работала актрисой и хореографом во многих минских и белорусских театрах. На данный момент является актрисой Республиканского театра белорусской драматургии.

Репертуар Skvo's Dance Company состоит из произведений «Happy Valentine» (2012), «Декаданс. Диалоги.», «Бардо», «Я в N-й степени», «Соло».

<https://www.youtube.com/watch?v=cYRXLtB0P2c> – Ольга Скворцова представляет спектакль «Бардо». (05.11)

Проекты Сергея Пояркова

Перформанс «EXIT» – это иммерсивный спектакль-путешествие, включающий в себя элементы пластического театра, хеппенинга, светового и звукового перформанса. Событие происходит в пространстве галереи картин известного белорусского художника Алеся Родима и его выставки «Мифологемы тысячелетия». Поводом для перемещения во времени и пространстве был выбран юбилей падения Берлинской стены, ставшей европейским символом борьбы и единения двух миров, способов мышления. Место действия шоу – условный Берлин, однако зрители найдут отголоски разных событий и эпох в пространстве постановки.

Чем уникален E)(IT?

Прежде всего, это масштабный межкультурный интерактивный проект, который собрал в команду более 60 человек: танцоров разных жанров и направлений, перформеров, актеров, живых музыкантов, художников, видео-дизайнеров и мастеров света. Каждый перформанс отличается от предыдущего, а сценой является все пространство заводского цеха.

<https://www.youtube.com/watch?v=dIsvuVCITz4>. – Танцуют все! – 4. (2011) Сергей Поярков.

<https://www.youtube.com/watch?v=Hq5nyuBSDs0>. – Методика преподавания танцевальной техники Break-dance детям 6-15 лет. Сергей Поярков (2013).

Театр танца «Skyline»

Театр танца Skyline возник в 2012 году как объединение студентов Белорусского государственного университета культуры и искусств. Создала Ирина Широкая.

Школа танца «SkyLine» – первая в Минске студия танца, специализирующаяся на современной хореографии (contemporary dance, jazz-modern). Школа танца «SkyLine» собрала вместе самых ярких, опытных, интересных преподавателей, таких как Ольга Лабовкина, Сергей Поярков, Лида Вострокнутова и Ирина Широкая.

<https://www.youtube.com/watch?v=Ex0fLyuiQ6M> – Театр танца "SKYLINE" - Отрывок из балета "Teen age" (09.00).

Группа современной хореографии «Квадро» (Гомель)

Основатель и художественный руководитель – Инна Асламова.

Группа современной хореографии «Квадро» была создана в 1996 году, когда хореограф Инна Асламова предложила нескольким танцорам сделать contemporary dance приоритетным направлением в своем творчестве. В том же году группа впервые представила на Международном фестивале современной хореографии в Витебске (Беларусь) две хореографические миниатюры, соотносящиеся с выбранным направлением. То, к чему стремилась группа – оригинальная система движений, эксперимент, свобода сценического самовыражения, философский подтекст – стало делом дальнейшей творческой жизни коллектива.

Участники коллектива изучали технику и композицию современного танца на многочисленных мастер-классах, проводимых педагогами из России, Германии, Молдовы, Франции, США, Эстонии, Венгрии, Швеции и других стран. В процессе обучения танцоры не ставили своей целью придерживаться какой-то техники – это лишь способ расширения сознания на пути создания собственных работ.

Одна из последних работ группы спектакль «Приглашая солнце» – это интуитивно чуткое пространство, объединяющее contemporary dance, этно-вокал и электронную музыку. Спектакль погружает зрителей в мир чувств, ощущений, ассоциаций. Это путешествие в план тонких душевных переживаний, вне логики и контроля. В диалоге голоса и тела – путь от напевов архаики до танца contemporary.

<https://www.youtube.com/watch?v=T4vqWKnKXww>. – inna aslamova dance.

<https://www.youtube.com/watch?v=6W3IBSZdTPA>. – Репетиция у Инны Асламовой.

Танц-театр «Галерея» (Гродно)

Руководитель и хореограф танц-театра "Галерея" – Александр Тебеньков. В 1988 году окончил Орловский филиал Московского государственного института культуры. В 1994 году создал свою небольшую группу — модерн-балет «Галерея», для которой стал ставить экспериментальные работы. Инициатор различных арт-проектов в области современного танца. Проводит классы по технике модерн и джаз-танцу в Беларуси и Польше.

<https://www.youtube.com/watch?v=DGfrPhlrIOY>. – Танц-театр «Галерея».

Открытый форум экспериментальных пластических и танц-театров «ПлаСтформа»

В 2020 году форум будет проходить в Минске уже в восьмой раз. Форум по праву считается одним из самых необычных культурных событий нашей страны. Его программа представляет широкую панораму пластического эксперимента: физический театр, хореографические и пластические спектакли, современная пантомима и «визитная карточка» ПлаСтформы – *буто*, которое так редко можно увидеть в Беларуси. *Буто* – авангардный стиль современного танца, возникший в Японии после второй мировой войны, в котором акцент делается не на форме, а на способах движения, с попыткой танцора отстраниться от социальной стороны своей личности, корнями уходящий в немецкий экспрессионистский танец.

Помимо показов, в рамках форума проходят лекции-перформансы и мастер-классы иностранных гостей форума, а также круглые столы, посвященный проблеме нетворкинга в перформативной среде. Нетворкинг — это социальная и профессиональная деятельность, направленная на то, чтобы с помощью круга друзей и знакомых максимально быстро и эффективно решать сложные жизненные задачи и бизнес-вопросы. При этом, в сути нетворкинга лежит выстраивание доверительных и долгосрочных отношений с людьми и взаимопомощь. Перформативная среда предполагает живое взаимодействие во времени (“здесь и сейчас”) со

зрителем, это новый взгляд на танец, это возможность объединить сразу несколько форм искусства.

«Пластформа» неизменно привлекает внимание широкого круга зрителей. Интерес публики к форуму растет с каждым годом.

ТЕМА 6.

ЗАРУБЕЖНОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Хореографическое искусство Франции

Огромную роль в развитии балета во Франции сыграл Сергей Лифарь, он обогатил репертуар Парижской Оперы, поставив более 70 оригинальных балетов. Под его руководством балетная труппа «Grand-Opera» стала одной из лучших в Европе.

СЕРЖ ЛИФАРЬ (1905 – 1986)

Серж Лифарь – французский артист балета, балетмейстер, теоретик танца, коллекционер и библиофил украинского происхождения. Эмигрировав в 1923 году, до 1929 года танцевал в «Русских сезонах» Дягилева, после его смерти — премьер Парижской оперы; в 1930—1945 и 1947—1958 годах руководил балетной труппой театра. Крупный деятель хореографии Франции, Лифарь также читал лекции по истории и теории балета, был основателем Парижского университета хореографии и Университета танца.

Сергей Лифарь родился в предместье Киева. Определяющей в судьбе танцовщика стала встреча с Брониславой Нижинской – в 17-летнем возрасте Сергей начал заниматься в её киевской «Школе движения».

В 1923 году Нижинская, сотрудничавшая с «Русским балетом» Сергея Дягилева, пригласила в Париж группу своих учеников, также эмигрировавших из Советской России, среди которых был и Лифарь. В Европе Лифарь начал заниматься с Николаем Легатом и Энрико Чекетти.

Став премьером «Русского балета», Лифарь был первым исполнителем главных партий в балете Л. Мясина «Стальной скок», балетах Дж. Баланчина «Кошка», «Аполлон» и «Блудный сын». Был

последним из фаворитов Дягилева, который сказал о нём: «Лифарь ждёт собственного подходящего часа, чтобы стать новой легендой, самой прекрасной из легенд балета». В качестве балетмейстера он впервые выступил в 1929 году, поставив для «Русского балета» «Сказку про лису, петуха, кота да барана» на музыку Игоря Стравинского. С 8 августа и вплоть до 19 августа 1929 года, когда Дягилев умер, находился при нём в Венеции, ухаживая за ним.

После кончины Дягилева и развала его антрепризы был принят в балетную труппу парижской Оперы; в 1930 – 1945 и 1947 – 1958 годах – балетмейстер и её руководитель.

Парижская Гранд-опера переживала не лучшие времена. Руководство постоянное находилось в поиске новых танцовщиков, которые могли бы вернуть театру былое величие. И Лифарю предложили небольшой ангажемент. Опера готовилась отмечать столетие со смерти Бетховена, выбор для постановки пал на аллегорический балет «Творение Прометейя». Ни на что особо не надеясь, начальство по настоянию Лифаря доверило тому не только главную роль, но и общую хореографию. Все равно хуже не будет.

Избалованная публика тоже не ожидала от балета ничего сверхъестественного. Элита Парижа ходила в Гранд-опера исключительно для того, чтобы не прослыть невеждами, понятия не имеющими о классике и хорошем вкусе.

Никто не думал, что в постановку сможет вдохнуть новую, иную жизнь. Но Лифарю удалось. Его Прометей дарил надежду не только в балете. Публика рукоплескала, директор после премьеры предложил ему стать художественным руководителем и балетмейстером всего театра.

Лифарь возглавил балет Парижской оперы, совместив три функции – главного балетмейстера, хореографа и ведущего танцовщика. Это был отчаянный шаг. Ведь Лифарю пришлось возрождать французский балет, который в XVIII –XIX веках являлся законодателем моды; французские педагоги и хореографы перенесли балет в Россию, а расцвет Императорского балета был связан с именем легендарного Мариуса

Петипа. До прихода Лифаря балет в парижской Опере занимал подчиненное положение. Балеты давались после оперных спектаклей в виде какого-то довеска. Дирекция театра не верила, что публика придет на балетный спектакль. И только Лифарь сумел изменить положение.

В 1935 году поставил балет «Икар» А. Онеггера, образ героя которого стал олицетворением самого Лифаря. Балетный критик Александр Плещеев так отзывался об артисте в этом балете: «И вот взмах крыльев, и на сцену влетела невиданная чудо-птица... Птица – Лифарь. Это не танец, не пластика – это волшебство. Мне упрекнули, что это не критика. Критика заканчивается там, где начинается очарование... «Икар» – это эпоха, это синтез всего его творчества, это как будто предельная черта».

Критики отмечали, что «Икар» стал «замечательным достижением в драматическом и пластическом планах, образцом четкого, емкого неоклассического стиля, повлиявшего на творчество нескольких поколений артистов и хореографов. Термин «неоклассицизм» для характеристики собственного творчества выдвинул сам Лифарь. Он стал продолжателем традиций Михаила Фокина.

Начиная с середины 1930-х годов Лифарем овладела еще одна идея, также отчасти вызванная стремлением освободиться от всех ограничений и подчинений. Он провозгласил самостоятельность танца в балетном спектакле, его независимость от музыки. Толчком послужил неудачный союз с С. Прокофьевым, написавшим по заказу Парижской оперы музыку балета «На Днепре», которая совершенно не отвечала намерениям Лифаря. В 1935 году он опубликовал «Манифест хореографа», где выдвинул тезис, согласно которому танцем движет ритм и ритм этот заложен внутри самого танца, а не диктуется извне. Поэтому танец не должен подчиняться музыке, поэтому он может существовать и без музыки.

Первой попыткой создать «танец без музыки» стала постановка «Икара». Но, строго говоря, музыка не была полностью изгнана из балета.

Онеггер написал ритмическую партитуру, исходя из указаний Лифаря. Не было только мелодий, но, как показало будущее, возможна музыка и без мелодии. Впрочем, Лифарь и не собирался навсегда

отказаться от музыки. Вопреки всем декларациям, наряду с балетами «Торжествующий Давид» (1937) и «Песня песней» (1938), где опять использовались ритмы (подсказанные самим Лифарем в первом случае Витторио Рьетти, во втором Артюру Онеггеру), появились балеты «Александр Великий» (1938) и «Рыцарь и девушка» (1941) с музыкой Филиппа Гобера, которая отличалась, наоборот, богатством мелодий, роскошью оркестровки. В самой идее балета без музыки было, как всегда у Лифаря, с одной стороны увлечение, с другой — немалая доля эпатажа.

Когда Лифарь начал ставить балеты в Парижской опере, у него не было не только никакого опыта, но не было и прочной основы, знаний, осознанных принципов и устремлений. Поэтому первые спектакли, как утверждают биографы Лифаря, это робкое еще нащупывание своего пути. Но они имели успех и – это решило дело.

Следует выделить еще один важный для понимания творчества Лифаря стимул: эгоцентризм. Да, Лифарь со всей страстностью отдался делу обновления балета Оперы, и это его великая заслуга. Но за всем этим стояло, как будет стоять на протяжении всей его творческой жизни, неутолимое желание быть первым, быть на виду, быть в центре событий, в жизни и на сцене. Поэтому и балеты он ставил прежде всего для себя. Причем в начале творческого пути столь нерасчетливо, что вообще игнорировал возможности женского танца и особенно танца ансамблевого. В поисках собственного стиля он манипулировал с классическим танцем, охотно пользуясь «выкрученными движениями», как определяли критики. Например, А. Левинсон в критической статье (позднее воспроизведенной в его книге о Лифаре), анализируя постановку Лифаря – балет «Вакх и Ариадна» (1931) связывает ее с искусством Дягилевской антрепризы последнего периода. Поборник классического танца, Левинсон утверждал, что танцы Спесивцевой (Ариадна) и ее дуэты с Вакхом «построены на карикатурной преднамеренной деформации академических па и свидетельствуют о пренебрежении к женской грации, если не сказать – ненависти к ней».

Его шедеврами стали его балеты «Миражи», «Федра», «Сюита в белом», «Ромео и Джульетта». Лифарь танцевал в собственных постановках, воплощая образы героические или поэтические; он был Аполлоном и Александром Македонским, Давидом и Энеем, Вакхом и Дон Жуаном. Создавая свои балеты, хореограф использовал классическую музыку или музыку современных композиторов – Стравинского, Прокофьева, Равеля. Сценографию для лифаревских постановок делали такие знаменитые художники, как Пикассо, Бакст, Бенуа, Кокто, Шагал.

По воспоминаниям современников, Лифарь был очень красивым мужчиной. Как танцовщик он восхищал музыкальностью, элевацией, совершенством и одухотворенностью, зажигая энергетикой и артистизмом. Как хореограф умел выявить максимум возможностей каждого артиста. Его обожали коллеги и публика. Например, Поль Валери назвал Лифаря «поэтом движения».

Когда Францию полностью оккупировала фашистская Германия, Лифарь принял самое сложное в своей жизни решение: театр будет работать. Большая часть труппы была отослана на длительные гастроли, но самые отчаянные, как и он сам, остались.

Во время оккупации Парижа создаёт такие балеты, как «Ромео и Джульетта» (1942) и бессюжетную «Сюиту в белом» (1943), один из лучших своих спектаклей. Также писал статьи для газеты «Парижский вестник».

Ездил в Берлин по специальному приглашению Геббельса обсуждать от имени «французского искусства» вопросы организации зрелищ в новой Европе. За деятельность Лифаря при немецкой власти французское Движение Сопротивления в Лондоне обвинило его в коллаборационизме и приговорило к смертной казни. После освобождения Парижа Лифарь, как и другие высокопоставленные коллаборационисты, был вынужден покинуть Францию. В 1944 –1947 годах он возглавлял труппу «Новый балет Монте-Карло», где ставил балеты для Иветт Шовире. После окончания войны Национальный французский комитет по вопросам «чистки» отменил обвинение, и балетмейстер смог вернуться в Париж. Генерал де Голль

лично предложил танцовщику французское гражданство. «Франция – мой второй дом, но родина – Украина», – Сергей отказался.

С 1947 года он вновь работал в Опере. В 1944 – 1947 годах он руководил труппой «Новый балет Монте-Карло», в 1947 году основал в Париже Институт хореографии. С 1955 года вел курс истории и теории танца в Сорбонне, где специально для него была создана кафедра хореографии. Он был членом Академии изящных искусств и автором более двух десятков книг о балете.

Лифарь был самым близким другом для великой Мадемуазель Коко Шанель.

Таким образом балет Парижской оперы на протяжении 1930 – 1950-х годов – это балет Сержа Лифаря. Его интересы и вкусы определяли репертуар, характер музыки и декоративного оформления, состав труппы и исполнительский состав.

По форме балеты Лифаря продолжали традицию так называемого «нового балета», с которым Дягилев познакомил французов в первые Русские сезоны. Это ставший нормой для балетных трупп всего мира в XX веке одноактный балет. Таких балетов принято стало показывать три на протяжении вечера, объединяя произведения сюжетные и бессюжетные, танцевальные комедии и драмы. Лифарь выказал предпочтение балету сюжетному, тем более, что сама идея интерпретации музыки в танце и, следовательно, зависимости танца от музыки вызывала у него протест. Сюжет у Лифаря был, как правило, более развернут и детализирован, чем у Фокина, которого интересовала больше атмосфера, чем фабула. Для Лифаря фабула существенна. Она позволяет выдвинуть на первый план главный персонаж, поставить его в разнообразные, часто драматические ситуации.

Тематика балетов Лифаря достаточно традиционна – это главным образом мифы, легенды, чаще всего библейские, античные или средневековые.

Не нова и идея поставить в центр танцевального спектакля мужчину, в ранних балетах Лифаря женщина играла всегда второстепенную и

пассивную роль. Герой Лифаря действовал. Балеты Лифаря рисовали обычно ряд поступков героя, приводящих к тем или иным, нередко драматическим результатам. Герой Лифаря был активным героем, но он был, как правило, героем одиноким, исключительной личностью. Он возвышался среди людей и оставался от них далек. Действовал же он не столько из чувства долга или желания творить добро, сколько из сознания своей избранности и потребности быть первым и единственным, ради славы, ради власти. Тема смерти, отступающей перед посмертной славой, которая есть воскресение души, не раз возникала в постановках Лифаря. Тема одиночества возникла у Лифаря впервые в «Энее» (1938), когда герой, вынужденный расстаться с образами прошлого, один, в тоске и страхе, продолжал путь.

Взаимоотношения с композитором и художником у Лифаря были несколько иные, чем у хореографов труппы Дягилева.

Лифарь сравнительно редко использовал музыку, не предназначенную для балета, что так любил делать М. Фокин. В ряде случаев музыка или ритмическое сопровождение заказывалось, исходя из определенного Лифарем в процессе предварительных репетиций внутреннего ритма танца. Он считал, что танец обладает собственным ритмом, каковой и должен явиться определяющим, а отнюдь не ритм, навязанный танцу извне музыкой. И хотя балеты на основе заранее заданных ритмов оказались малочисленными и составили краткий эпизод в творчестве мастера, Лифарь и впредь продолжал считать, что музыка не должна диктовать хореографу свои законы и роль ее должна была оставаться вспомогательной.

В десяти пунктах его декларации, опубликованной в «Манифесте хореографа», три касаются музыки и свободы балета от «музыкального ига», в одном (девятом) заявлено также: «Хореограф не должен быть рабом художника».

В первые годы работы в Парижской опере Лифарь уделял почти исключительное внимание танцу мужскому и отчасти дуэтному. Он охотно вводил акробатические элементы. Щедро орнаментировал танец турами и

антраша. Избегал пантомимы, напрямую воспроизводящей действие, Лифарь охотно пользовался жестами, носящими символический характер. Большое внимание он уделял позе. Жестикуляция и позировки нередко носили патетический и декоративный характер. Танец прерывался моментами, когда исполнитель застывал в продуманно статуарной позе и задерживался в ней достаточно долго, чтобы она успела запечатлеться в сознании зрителя. Это создавало ощущение статичности, картинности.

В первое послевоенное десятилетие во Франции сложилось отношение к постановкам Лифаря как к архаичным и безжизненным, а главное далеким от современных интересов. Балетная молодежь тех лет заявляла о своем несогласии с Лифарем: уже в 1944 из Оперы ушел недовольный творческой атмосферой театра Ролан Пети, объединивший вокруг себя способных молодых артистов. В их числе были Рене Жанмер, Жан Бабиле, Колет Маршан, Ирен Скорик, Этери Пагава, Нина Вырубова, Роже Фенон-жуа, Серж Головин, Юлий Алгаров и другие. Хореографы послевоенного поколения искали в балетном театре другое, чем Лифарь. Их усилиями французский балет двинулся по новому пути.

За годы руководства Лифарем балетной труппой Парижской оперы она обрела новую индивидуальность и значимость. Многие десятилетия влачившая жалкое положение придатка основной — оперной — труппы, она получила самостоятельность, стала пользоваться уважением, ее выступления вызвали серьезные отклики и споры в среде ценителей искусства. Труппа обладала своим неповторимым репертуаром, пусть состоявшим преимущественно из балетов Лифаря, но по художественному уровню неизмеримо более высоким, чем большинство спектаклей, шедших в этом театре до его прихода. Она числила в своем составе целую группу талантливых артистов, воспитанных в школе Оперы и в большинстве учившихся также у русских педагогов.

В 1958 году был уволен из театра. Серж Лифарь смог пережить уход из театра и найти в жизни другие радости – написание книг и рисование.

В 1969-м Лифарю удалось приехать в Советский Союз. Его пригласили почетным гостем на Первый международный фестиваль молодых артистов балета.

За возрождение французского балета Сержу Лифарю было присвоено звание кавалер ордена Почетного легиона. Он был избран членом Института Франции («бессмертным» академиком), ректором Университета танца. К 20 – летию творчества ему вручили первый танцевальный «Оскар» – «Золотую балетную туфельку», которая ныне хранится в Киеве, в Музее исторических драгоценностей Украины.

РОЛАН ПЕТИ (1924 – 2010)

«Самый французский из французских балетмейстеров» – так называют Ролана Пети. Он снискал себе славу хореографа, который всегда делал то, что хотел. Способность создавать пластические образы на основе художественной литературы, его стремление переосмыслить классический танец в контексте современного искусства способствовали его славе балетмейстера-новатора во французском хореографическом искусстве второй половины XX века.

Сам Пети считал себя автором 180 балетов и хореографических композиций. Большинство из них базировались на классической хореографии, знание которой балетмейстер считал обязательным.

Ролан Пети – сын Роз Репетто, основательницы компании-производителя балетной одежды и обуви Repetto. Пети учился в балетной школе Парижской оперы у известного педагога Гюстава Рико (Gustave Rіcaux). Пети также посещал частные уроки русских педагогов Любви Егоровой, Ольги Преображенской, мадам Рузанн. В 1940 году Ролан Пети закончил учебу и был принят в кордебалет Парижской оперы.

Свою творческую деятельность Пети начал тогда, когда Франция находилась под оккупацией Германии, но жизнь не остановилась. В то время, в возрасте примерно шестнадцати лет, Пети поставил для себя и одной своей соученицы по школе Оперы танцевальный номер, стилистически близкий к американской комедии. Он сам сочинил для него

музыку и сделал эскизы костюмов, которые сшила мать партнерши. Это был концертный номер «Прыжок с трамплина».

В конце 1944 года администрация театра Сары Бернар решила организовать еженедельные вечера балета и предложила Ролану Пети организовать и возглавить труппу. Предложение заинтересовало Пети, и он расстался с Парижской оперой. Репертуар состоял как из фрагментов классических спектаклей, так и из новых постановок. Первым крупным успехом Пети стал балет «Комедианты» на музыку Анри Соге, премьера которого прошла 2 марта 1945 года в Театре Елисейских полей. По окончании балета Нинет де Валуа пришла за кулисы и объявила во всеуслышание, с кошмарным акцентом: «You are a choreographer, my dear!» (Вы хореограф, мой дорогой!).

В том же 1945 году Ролан Пети создал собственную труппу «Балет Елисейских полей». Основу репертуара составляли постановки Пети, но труппа также исполняла спектакли других современных авторов.

В тот период был создан балет, который составил славу Пети-хореографу. 25 июня 1946 года в Театре Елисейских полей состоялась премьера балета Ролана Пети «*Юноша и смерть*» по сценарию Жана Кокто на музыку И.-С. Баха. В конце 1947 года «Балет Елисейских полей» закончил свое существование из-за разногласий, возникших между хореографом и администрацией Театра Елисейских полей.

Влияние американской субкультуры в те годы на европейские страны было огромным. Молодых европейских танцоров интересовала та абсолютно новая система хореографического искусства, где синкопированный ритм удачно сочетался с виртуозной работой ног. Неслучайно период с 1935 по 1945 годы называют эрой свинга.

В мае 1948 года Пети создал новую труппу «Балет Парижа», в которую вошли, кроме прочих, Жанин Шарра и Рене Жанмер (с 1954 года жена), а также звезда английского балета Марго Фонтейн (Margot Fonteyn). В следующем году специально для Рене Жанмер он поставил другой свой знаменитый балет – «Кармен» на музыку Ж. Бизе. 21 февраля 1949 года в лондонском театре «Princess Theatre» состоялась премьера балета с Роланом

Пети и Зизи Жанмер в главных ролях. Спектакль исполнялся без перерыва четыре месяца в Лондоне, два в Париже и три месяца в США, позже неоднократно возобновлялся на разных сценах мира. «Кармен» Пети до сих пор сохранила аромат оригинальности и новизны хореографического решения.

21 мая 1948 года был показан балет Пети *«Девушки ночи»* на музыку Ж. Франсе с Фонтейн и Пети в главных ролях. Спектакль имел успех и в 1951 году был перенесен в Американский театр балета, где главную партию исполняла Колетт Маршан.

25 сентября 1950 года состоялась премьера балета Пети «Пожирательница бриллиантов» на музыку Ж.-М. Дамаза, где Ролан Пети и Зизи Жанмер не только танцевали, но и пели.

17 марта 1953 года в Париже, на сцене Театра Империи, состоялась премьера балета Ролана Пети «Волк».

В 1950-е годы Пети больше работал в жанре мюзик-холльных представлений, ставил развлекательные программы. В 1954 году Ролан Пети женился на Зизи Жанмер. Ее дар «певицы-танцовщицы» во многом определил творческие устремления Пети.

17 апреля 1959 года Пети показал на сцене театра «Альгамбра» свой первый большой балет – *«Сирано де Бержерак»*. Он сам танцевал заглавную партию. В 1961 году этот спектакль был перенесен в Датский Королевский балет.

11 декабря 1965 года Ролан Пети поставил в Парижской опере балет *«Собор Парижской Богоматери»* («Notre Dame de Paris»). Тогда же его пригласили на должность руководителя Оперы, но этот пост Пети занимал не долго. В 1978 году он перенес свой «Собор Парижской Богоматери» в Ленинград, в театр им. Кирова. 15 февраля 2003 года в Большом театре состоялась премьера балета Ролана Пети «Собор Парижской Богоматери».

Балеты на основе художественной литературы, рассказанные языком танца, снискали всемирную славу Пети-хореографу. Им были пластически решены и переосмыслены произведения А. Пушкина («Пиковая дама»), В. Гюго («Собор Парижской Богоматери»), П. Мериме («Кармен»), Э. Ростана

(«Сирано де Бержерак»), Д. Мильтона («Потерянный рай»), Э. Золя («Нана»), Э. Бронте («Грозовой перевал»), М. Пруста («В поисках утраченного времени») и многие другие.

В репертуаре, который Пети создавал для себя, был балет *«Голубой ангел»* по Генриху Манну – история немецкого «человека в футляре», который влюбился в артистку варьете Розу и стал вынужденной жертвой этой губительной страсти. Позже Пети передал главные роли В. Васильеву и Е. Максимовой, которые с огромным успехом исполнили их в Париже в 1987 году.

23 февраля 1967 года Пети поставил на сцене лондонского театра «Ковент-Гарден» балет *«Потерянный рай»*, где главные партии исполнили Марго Фонтейн и Рудольф Нуреев. В этом балете было необычно все: электронная музыка Мариуса Констана, декорации в стиле поп-арт, новый пластический язык

В 1972 году Ролан Пети стал руководителем Балета Марселя. Первой постановкой компании стал балет «Пинк Флойд», показанный на стадионе Марселя и в парижском Дворце спорта. После знакомства с Лилей Брик он поставил на Авиньонском фестивале балет по стихам Маяковского под названием «Зажгите звезды!». Неслучайно после него коллектив в шутку называли «красным балетом Марселя». Так начался марсельский период в творчестве Пети.

В 1973 году поставил для Майи Плисецкой миниатюру *«Гибель розы»* на музыку Малера.

В 1978 году Пети поставил для Михаила Барышникова *«Пиковую даму»*. Успех огромный. Пети читал повесть Пушкина. В спектакле на фоне игры в карты разворачивается настоящая человеческая драма. Невозможность иметь все и сразу становится целой личной трагедией для Германа.

В 2001 году Ролан Пети поставил «Пиковую даму» в Большом театре. Заинтриговало все: и вольная трактовка знаменитого пушкинского сюжета, и куртуазность самого метра, и то, что вместо музыки одноименной оперы была взята Шестая (Патетическая) симфония

Чайковского. И самое главное – части симфонии Пети переставил по своему усмотрению. «Пиковая дама» оказалась балетом-дуэтом не по форме, а по существу. Массовые сцены самостоятельной ценности не имели: слишком много известных по прошлым работам приемов и комбинаций набросал в них Ролан Пети.

За «Пиковую даму» Пети был награжден Государственной премией Российской Федерации и стал первым иностранцем, удостоенным высокой награды России.

С Россией у Пети сложились плодотворные взаимоотношения. Его спектакли шли в главных театрах страны. В 1998 году Пети перенес на сцену Мариинского театра свои балеты «Юноша и смерть» и «Кармен». В Большом театре были поставлены балеты «Гибель розы» (1973), «Сирано де Бержерак» (1988), «Пиковая дама» (2001), «Пассакалия» (2001), «Собор Парижской Богоматери» (2003).

В 1980-е годы ведущей балериной марсельской труппы стала бывшая этуаль Парижской оперы Доминик Кальфуни (Dominique Khalfouni), для которой Пети в 1986 году поставил балет «Моя Павлова». В начале 1990-х годов Ролан Пети поставил новую версию балета «Лебединое озеро». У Пети нет того трепетного отношения к балетам П.И. Чайковского, какое есть по традиции в России. В «Лебедином озере» он впервые вывел на балетную сцену лебедей-мужчин. В партитуру «Щелкунчика» неожиданно включил малоизвестную музыку писателя Э.Т.А. Гофмана, на сюжет которого и было написано либретто балета, а также сочинил джазовую импровизацию на тему Чайковского с использованием чечетки. Оригинальна и его версия «Спящей красавицы». Пети перенес действие в начало XX века, решая образ Короля в манере Чарли Чаплина, а роль феи Карабосс поручил Зизи Жанмер.

В 1997 году из-за разногласий с администрацией Пети покинул пост руководителя «Балета Марселя».

В истории хореографии XX века Ролан Пети останется как балетмейстер, который создал свой собственный индивидуальный танцевальный язык. Его не интересовали традиционные танцевальные па,

он смешивал классический танец с новациями современной хореографической мысли, добавляя в сложившийся коктейль чувственность и некий внутренний психологизм. Известные сюжеты он тоже трактовал по-своему, да и музыку использовал так, как считал нужным для своих хореографических творений. Его стиль четко и афористично был охарактеризован балетным обозревателем газеты «Коммерсантъ daily» Татьяной Кузнецовой. Она назвала Пети «парижский гамен в лохмотьях академизма» (ГАМЕН – (фр. – gamin). Уличный мальчишка в Париже).

Стиль Пети стал ярким выражением умонастроений и культурных тенденций второй половины XX века. «Чтобы стать хореографом, нужно сначала овладеть знанием танца, таким же основательным и прочным, каким бывает рабочий инструмент в руках мастера. Затем следует превратить его в скрипку Страдивари, которая позволяет вам создавать произведения искусства. И наконец, попытайтесь добиться славы, то есть божественной мудрости», – записал в своем дневнике Ролан Пети.

Заслуги балетмейстера были отмечены на его родине, во Франции. В 1965 году он стал офицером национального ордена «За заслуги в области литературы и искусства», в 1974 году – кавалером ордена Почетного легиона. В 1975 году получил главную Национальную премию Франции в области литературы и искусства. В 1981 году в Дании Пети был удостоен премии Августа Бурнонвиля.

Пети много сделал для проникновения искусства балета в широкие массы. «Я много раз сражался за культуру – не за ту, которой занимаются в министерствах, а за ту, что способствует дружбе артистов всех видов искусства. Я сражался за нее также, создавая свои балеты и привлекая публику всех видов, всех цветов кожи и всех вероисповеданий с помощью универсального языка, каким является искусство танца».

МОРИС БЕЖАР (1927 – 2007)

Морис Бежар – одна из сложных и противоречивых фигур в современном хореографическом искусстве. То, что делал Бежар, было созвучно эстетике и вкусам XX века. Название его труппы «Балет XX века»

казалось претенциозным. Но, как показала жизнь, название стало символичным, оправдав себя.

Творческое кредо Бежара – это раскрытие неких универсальных первооснов танцевального искусства всех стран и различных народов. Отсюда его интерес к хореографическим культурам народов Востока и Африки, который позднее вылился в ряд интереснейших постановок на балетной сцене. По мнению Бежара, танец должен выражать всю сложность духовной жизни времени, его надо насытить мыслью, привлекая этим самую разную аудиторию. Именно Бежар стал проводить балетные представления на стадионах, привлекая молодежную аудиторию.

Вместе с тем Бежар был способен создать «зашифрованный» спектакль, полный мистики и закодированной информации, понятной избранным. Ипостась «двуликого Януса» всегда привлекала маэстро и неслучайно проявилась в его последнем балете «Искусство быть Дедом». Его последние планы были связаны с работой над постановкой балета по произведениям Льва Толстого.

Морис Бежар, «Возмутитель балетного классицизма» родился 1 января 1927 года в Марселе в семье известного французского философа Гастона Берже. Берже был основателем общества философских исследований, в его доме бывали известные писатели и философы, встречи с которыми стали частью детства Мориса. Он много времени проводил в огромной библиотеке отца, интересовался изданием философского журнала и читал, читал, читал. Все это наложило отпечаток на всю последующую жизнь хореографа.

В творчестве Мориса Бежара всегда было уважение к человеческой мысли, некий философский подтекст пластической мысли. Он был увлечен философскими системами Востока, его творчество в какой-то мере стало синтезом европейской и восточной мысли. И это было открытием новых страниц в развитии хореографического искусства в целом. Интересен и тот факт, что среди родственников Бежара есть дальние предки из Сенегала. Возможно, это сыграло определяющую роль не только в занятиях танцами, но и в том стиле, который был избран балетмейстером, – эклектике,

пронизывающей классический танец. «Основным оружием, с помощью которого он ринулся на завоевание нового зрителя, является, пожалуй, эклектика, – считает Азарий Плисецкий – репетитор труппы Бежара. – То, к чему раньше относились с пренебрежением, Бежар поставил на службу искусству. «Ничто не чуждо искусству балета» – стало его лозунгом. Если необходимо привлечь в союзники кинематограф – пожалуйста, если на сцене должны появиться мотоциклы – почему бы нет. Эта эклектика характерна для современного мира. Бежар намного раньше других не только почувствовал эту тенденцию, но и сумел придать ей сценическую форму. Но «проголосовав» за эклектику, он при этом ясно осознавал, что для прочности балетной труппы нужны основы. И этой основой он безоговорочно избрал классическую подготовку танцовщиков».

Бежар начал заниматься танцами в 13 лет, но еще раньше был увлечен драматическим театром. «Едва научившись грамоте, я стал читать. Все подряд. Главное – пьесы. Они читались быстрее. Были только имена персонажей и реплики. Отсюда появились первые режиссерские опусы с участием родных и двоюродных братьев и сестер. Даже выбор псевдонима – Бежар, – стал данью любви к великому французскому драматургу Мольеру. Мадлен и Арманда Бежар (предположительно одна из них дочь Мольера) сыграли большую роль в жизни и творчестве Мольера. Позднее сам Бежар скажет, что в детстве мечтал стать режиссером. Ранние режиссерские опыты и последующее увлечение танцем дадут миру одного из самых загадочных и гениальных балетмейстеров XX века.

В 1944 году Бежар дебютировал как танцовщик в труппе марсельской Оперы. В 1945 году в Париже он брал уроки классического танца у Лео Статса, Л.Н. Егоровой, мадам Рузанн. Его первая балетмейстерская постановка – классическая композиция на музыку С. Рахманинова и Ф. Шопена под названием «Маленький паж» (1946).

Конец 40 – начало 50-х годов – это работа в труппе Ролана Пети (1948), совместные выступления с известными балеринами, ангажемент в английскую труппу «Интернейшенл балле Инглсби» (1949), работа с

Биргит Кульбе в Стокгольме (1950 – 1952), потом год военной службы (1952).

В 1953 году Бежар создал свою собственную труппу «Романтический балет», которая чуть позже была переименована в «Балле де л'Этуаль».

В 1955 году Бежар поставил балет **«Симфония для одинокого человека»** на музыку П. Шеффера и А. Анри. Эта постановка не только провозгласила новый подход к танцу, но и стала отправной точкой карьеры Бежара как хореографа. Одиночество, загнанность человека, трудность общения, непонимание – вот суть спектакля. Тогда же впервые был брошен вызов традициям сценографии – на сцене не было ничего, кроме нескольких свисающих с колосников канатов. Позднее появился черный задник и свет, многое решающий в сценографическом оформлении. Никакой помпезности, рисованных задников, великолепия роскоши, как в эпоху барокко. О балете заговорили и интерес к нему был так велик, что спектакль продержался в репертуаре Бежара до 1964 года. Сам мэтр выступил в нем более 800 раз. Неординарность и оригинальность постановки нисколько не потускнели со временем.

«Балле де л'Этуаль» просуществовала до 1957 года. За четыре года Бежар поставил «Сон в летнюю ночь» на музыку Шопена (1953), «Укрощение строптивой» на музыку Скарлатти (1954), «Красавицу в боа» на музыку Россини (1955), «Путешествие к сердцу ребенка» Анри (1955), «Таинство» Анри (1955), «Танит, или сумерки богов» Оана (1956), «Прометей» Оана (1956).

В эти годы Бежар выступал не только как постановщик, но и как танцор. Особым успехом пользовался «Прометей». За этот спектакль Бежар получил премию критики. О нем заговорили в профессиональных кругах, его работы заинтересовали зрителей, последовали приглашения из других стран на гастроли.

В конце 1957 года на смену «Балле де л'Этуаль» пришла труппа «Балле-театр де Пари». Два-три премьерных балета в год. Для Бежара такой ритм был привычен и естественен. Заканчивая одну постановку, он уже думал о другой.

Все последующие годы Бежар работал «как мастеровой», ставя спектакль за спектаклем и получая самые разные отзывы на них. Но в одном он останется неизменен – он будет интересен всегда.

«**Весна священная**» Игоря Стравинского – открыла новую страницу в жизни Бежара. Спектакль был поставлен за три недели. Спектакль был принят настолько восторженно, что сразу же поставил имя Бежара в ряд балетмейстеров, чье творчество заслуживает пристального внимания. «Весна священная» стала символом нового в современной хореографии. Владимир Васильев, отмечал, что спектакль Бежара – «лучшее выражение музыки Стравинского в балете. Не узко национальное, русопятое решение, а глобальное, космическое... Разговор о зарождении жизни, инстинктах и чувствах». Премьера «Весны священной» стала своеобразным символом, открывшим миру хореографа, чей творческий путь явил много нового в мире хореографического искусства, снискав Бежару всемирную славу.

В 1960 году Морис Бежар принял предложение директора брюссельского Театра де ла Монне обосноваться в Бельгии. Хореографу предоставлялась возможность создать свою балетную труппу и быть при этом на полном муниципальном обеспечении. Во Франции не нашлось никого, кто бы предоставил Бежару подобные условия работы. Молодой хореограф переехал в Бельгию, в Брюссель, здесь и появился на свет «**Балет XX века**». Будучи интернациональной по составу исполнителей, труппа Бежара на протяжении двадцати семи лет оставалась представителем бельгийского искусства. Ее создание было подготовлено самим временем, и первые выступления проходили с таким же аншлагом, с каким проходят и сегодня. Тогда Бежар сумел ответить на ожидания зрителей 1960-х годов.

В Брюсселе появились спектакли, которые снискали Бежару мировую славу: «Весна священная», «Свадебка», «Жар-птица», «Байка про лису», «Петрушка» (с участием Владимира Васильева), «История солдата», «Concerto en re» – все на музыку Игоря Стравинского, «Болеро» Мориса Равеля, «Зеленая королева» Пьера Анри, «Девятая симфония» Людвиг ван Бетховена, «Ромео и Джульетта» Гектора Берлиоза, «Песня

странствующего подмастерья» Густава Малера (с участием Рудольфа Нуреева), «Нижинский, клоун Божий» на музыку Пьера Анри и Петра Чайковского (с участием Хорхе Донна), «Айседора» (с участием Майи Плисецкой), «Жизнь» на музыку Иоганна Себастьяна Баха (с участием Жана Бабиле), «Саломея» Рихарда Штрауса, «Мальро, или Метаморфоза богов» на музыку Бетховена и Хьюго Ле Бара, «Кабуки» (при участии токийского балета).

Ведущим танцовщиком труппы Бежара был аргентинец **Хорхе Донн** (1947 – 1992). Он танцевал главные партии почти во всех постановках маэстро. Бежар считал, что Хорхе Донн устанавливает поистине мистический контакт с публикой, неся в своих выступлениях сильнейший энергетический заряд. Бежар говорил, что хореография – дело двоих, как в любви, что произведение существует благодаря танцовщику. Хорхе Донн рано ушел из жизни, его памяти маэстро посвятил балеты «Дом священника», «Балет ради жизни», «Танго, или Роза для Хорхе Донна».

«Балет XX века» с гениальным танцовщиком Хорхе Донном перевернул сознание российских профессионалов танца и балетоманов.

Труппа Бежара гастролировала в России первый раз в 1978 году в Москве по приглашению Министерства культуры СССР. Бежар приезжал лично на прием к министру культуры П.Н. Демичеву договариваться о гастролях, купив специально для встречи представительный костюм. Были выбраны для показа: «Весна священная», «Петрушка», «Жар-птица», «Ромео и Юлия» и «Девятая симфония» Бетховена.

Особый успех сопутствовал «Весне священной». Ее особый пластический ритм, иное, чем у Стравинского, прочтение либретто были похожи на пластическую революцию, эквивалентную музыке. Влияние этих гастролей Бежара было столь сильным, что в России появились его последователи.

В июне 1987 года Бежар приехал в Ленинград со своей прославленной труппой. Эти гастроли открыли глаза на современное искусство и заставили признать, что консерватизм русского балета, уже

тогда отставшего от всего мира, – не единственно возможное решение. Успех гастролей был огромным.

«Балет «Мальро» стал «разорвавшейся бомбой» для наших театральных деятелей и зрителей! Он имел в Ленинграде сенсационный успех», – писал главный балетмейстер Кировского театра Олег Виноградов. Виноградов и Бежар вместе сделали телевизионный фильм «Гран-па в белую ночь»

Следующие гастроли труппы Бежара – теперь уже «Балле де Лозанн» – прошли в 1998 году в Москве и Петербурге. Бежар привез балеты «Мальро, или Метаморфозы богов» и «Дом священника не потерял своего очарования, а сад – своего великолепия...». Последний спектакль был посвящен знаменитому певцу Фредди Меркьюри и танцовщику Хорхе Донну, умершим от СПИДа. Костюмы к спектаклю создал Джанни Версаче. Это была одна из последних театральных работ известного кутюрье. Спектакли вновь удивили искушенную российскую публику, были интересны профессионалам. Можно было поразмышлять над необычностью соединения различных стилей, где с легкостью соседствовали классика и авангард, и удивиться режиссерской и хореографической изобретательности. Современность Бежара будоражила фантазию, но по-прежнему его творчество было доступно столичному зрителю.

У Мориса Бежара был удивительный дар искусного сплетения двух танцевальных культур – классического и танца модерн. Его композиции изысканы, в них блистательно сочетаются нежные адажио, строгие дуэты, камерные трио.

Бежар был слишком западным балетмейстером в те годы, которые теперь именуются «периодом застоя», предшествовавшим перестройке. И Бежар стал тем, о ком уже тогда в России говорили с интересом и уважением. Поработать с ним было равносильно большому творческому подарку. Но и Бежару посчастливилось – он ставил тогда для звезд советского балета. И звезды эти ярко светили на мировом хореографическом небосклоне – Владимир Васильев, Екатерина

Максимова, Майя Плисецкая. Для каждого из них сотрудничество с хореографом стало своеобразным «подарком судьбы».

Морис Бежар сказал: «Работа с прославленными артистами, известными всему миру своими достижениями в области классического балета, явилась для меня настоящим откровением. Мне очень редко встречались исполнители с такими великолепными физическими и духовными возможностями. Но главное, они были куда более готовы принять совершенно новый хореографический язык, чем так называемые современные танцовщики. Еще раз я оказываюсь перед констатацией того факта, что танец един, он возвышается над стилями, школами, и для него нет границ. Большой мастер всегда останется таковым, в каком бы стиле он ни выступал».

Дружба *Плисецкой и Бежара* началась с письма балерины, в котором она просила возможности станцевать «Болеро» Равеля, которое видела на фестивале в Дубровнике в 1974 году. **«Болеро»** Бежар поставил в **1960** году. Существует интересная легенда, что Равель специально повторял одну и ту же испанскую мелодию, лишь меняя ее оркестровку, потому что для создания музыки у него было мало времени. «Болеро» было написано по заказу актрисы и танцовщицы Иды Рубинштейн (первой исполнительницы роли Шехерезады в одноименном балете Фокина) для ее только что организованной труппы. «Болеро» и «Вальс» были исполнены в один вечер – 22 ноября 1928 года. Хореография принадлежала Брониславе Нижинской, декорации – Александру Бенуа. По сюжету в дешевом трактире Барселоны на огромном столе танцует женщина (сама Ида Рубинштейн), а вокруг теснятся мужчины.

Сам Морис Равель «Болеро» интерпретировал несколько иначе: в повторяющейся мелодии ему виделся конвейер завода. А еще бой быков, тайная любовь и ревнивец с ножом, такой некий парафраз популярной оперы «Кармен» Жоржа Бизе. У постановщиков было свое видение музыкального материала. Спектакль был поставлен, но успех был весьма скромным.

Интересно, что к «Болеро» обращался еще один балетмейстер. В 1941 году Серж Лифарь поставил балет в Гранд-опера, учтя все пожелания композитора. Задник оформил Леон Лейритц, использовав фабрично-заводские мотивы, за постановкой пристально следил брат композитора Эдуард. По воспоминаниям современников, постановка даже имела успех. Но бежаровское «Болеро» стало поистине балетным шлягером, пользующимся невероятным успехом уже почти пятьдесят лет.

Основная тема бежаровского «Болеро» – своеобразная история желаний – несла мощный эротический заряд. Таким образом, основная идея страсти, которую определила в своей постановке еще Бронислава Нижинская, была сохранена. Она же придумала и огромный красный стол во всю сцену. Вокруг него сначала сидели матросы и грузчики портового кабачка, потом просто танцоры, одетые в белое и черное. Долгое время «Болеро» было именно таким – женщина на столе, мужчины вокруг. Желание, страсть, эротика – вот главное. Но лет через двадцать Бежар сместил акценты, и Париж увидел другое «Болеро»: на столе Хорхе Донн, вокруг 40 девушек в широких черных юбках. После премьеры в январе 1979 года парижские критики назвали этот вариант парафразом на тему Диониса и вакханок. Хорхе Донн изменил смысл балета. Пространство, занятое вокруг стола сорока девушками, стало святилищем.

Любовь к своему творению и постоянное желание обновления подвели Бежара к новым решениям. Так вокруг стола с Юношей появились девушки и парни, а потом только парни. В последней постановке критики усмотрели некую декларацию в защиту прав геев, но Бежар от комментариев воздержался. На все провокационные вопросы дотошной прессы он не отвечал. Бежар оставил за собой право самому менять свою же постановку так, как подсказывает творческая мысль и анализ музыкального материала.

Все исполнительницы партии Мелодии вносили в нее свои индивидуальные черты, и каждый раз «Болеро» было расцвечено новыми психологическими красками.

Хореография «Болеро» была трудной, в ней смешивались абсолютно несовместимые ингредиенты хореографической мысли, но это и делало балет таким притягательным для публики и исполнителей одновременно

Все 16 повторяющихся мелодий у Бежара носили названия: «Краб», «Солнце», «Рыба», «Б.Б.», «Венгерка», «Кошка», «Живот», «Самбо» и т.д. Эти мелодии отделяли друг от друга два такта ритмического отыгрыша, во время которого повторялись пружинистые приседания на плие. Это был самый необычный спектакль в творческой биографии балерины Майи Плисецкой.

«Я танцевала спектакль в день своего рождения. Мне исполнилось пятьдесят. Станцевать 16-тиминутный балет одной, на столе, босиком, без мига передышки (мужчины аккомпанируют солистке на полу, вокруг стола), все прибавляя и прибавляя накал энергии – надо соответствовать могучему крещендо Равеля, – мое гордое достижение – говорила Майя Плисецкая

Следующей совместной работой *Плисецкой и Бежара* стал балет «*Айседора*», который был специально поставлен на Плисецкую. Были подобраны отрывки из Шуберта, Брамса, Бетховена, Скрябина, Листа –

тех композиторов, творчество которых Айседора любила. На эту музыку получились очень контрастные танцы. Прежде чем их сочинить, Бежар читал мемуары самой Айседоры или воспоминания о ней, слушал стихи Есенина без перевода, но ему хватало просто музыкальности незнакомой речи. Бесперывный процесс познания воплощался в домашние заготовки, которые в репетиционном зале разучивались уже без переделок. «Мы сделали «Айседору» за три репетиции. Четвертая ушла на малые детали и глянец. Один номер – «Марсельеза» – намеренно выпадал из камерного звучания фортепиано. «Марсельеза» шла под оркестровую запись. Это тоже была словно цитата, документальная врезка, аппликация. Айседора любила начинать свои концерты с эпатажа – «Интернационалом» или «Марсельезой».

Балет начинается кинематографическим приемом, повествуя о необычной смерти танцовщицы. Как известно, она села в открытый автомобиль на заднее сиденье. Ветер поднял ее длинный шарф (любимый предмет гардероба), конец упал на колесо тронувшегося автомобиля, и мгновенно затянулась петля вокруг шеи. Пророческими стали последние слова танцовщицы: «Прощайте, господа, я иду к своей славе!» Этот эпизод воспроизведен Бежаром – медленно идущая танцовщица и бесконечный белый шарф (26 метров!). Музыка прерывается, раздается скрежет тормозов, а дальше, как в микшерных переходах кадров, возникают сцены из жизни Айседоры. В финале выбегают дети – напоминание о ее школе. Одна девочка протягивает букет балерине, еще мгновение – и полевые цветы будут брошены публике. Так всегда делала Айседора. В этом жесте Бежар усмотрел философский смысл: цветы – это ее душа. Премьера «Айседоры» прошла в Монако в **1976** году. В этом небольшом 15-минутном балете нашла свое отражение вся многогранная и богатая жизнь легендарной Айседоры Дункан.

Бежар глубоко и с интересом изучал наследие Айседоры, словно жил в той эпохе. Он был согласен с ней в том, что танцевать можно абсолютно любую музыку, которая вызывает в тебе пластические ассоциации, а не только предназначенную исключительно для танца.

Многие поклонники творчества Айседоры говорили о том, что ее танец и есть сама музыка. Этой же идеи в некоторых своих произведениях придерживался и Бежар. Айседора мечтала станцевать со своими учениками Девятую симфонию Бетховена. Спустя полвека, ее мечту блестяще воплотил в жизнь Морис Бежар.

После «Айседоры» Плисецкая станцевала «Леду» с Хорхе Донном. Премьера прошла в Париже в 1979 году. Это был вольный, раскованный балет, насыщенный эротизмом и так любимой Бежаром восточной тематикой. «Леда» вошла в репертуар Плисецкой, она танцевала ее в Брюсселе, Буэнос-Айресе, Сан-Пауло, Рио-де-Жанейро, Токио. Ее неизменным партнером всегда был Хорхе Донн

Увлекаясь восточной культурой, Бежар использовал древнюю японскую легенду о рыбаке, который был влюблен в вещую птицу. В сюжет также удачно вплетался и греческий миф о «Леде и Лебеде». Двадцатиминутный балет начинался с «Лебеда» К. Сен-Санса. Потом партнер срывал лебединую пачку и облачал свои руки в лебединые крылья. Теперь он становился Лебедем. Дуэт героев изобиловал изощренными поддержками, раскованными и смелыми, повествующими о любви, стремительной и всепоглощающей. За музыкой Сен-Санса следовала музыка японского театра «Но» – пела одинокая флейта, громыхали барабаны, то замолкая, то отбивая свой ритм сердца.

В России этой работы не видели. Здесь Плисецкая «Леду» не танцевала: тема балета и ее пластическое воплощение были чужды советскому мироощущению в те годы. Несмотря на это, Майе Плисецкой удавалось делать то, что было не доступно многим советским танцовщикам, мечтавшим познакомиться с современной хореографией. Она выезжала в Брюссель, где репетировала с западным хореографом, получала официальные разрешения на эту работу от Госконцерта, оставаясь при этом солисткой главного театра страны – Большого.

Причудливый и терпкий мир бежаровских фантазий отразился на творчестве балерины. Готовя свой семидесятилетний юбилей, Плисецкая вновь обратилась к Бежару. И он предложил древнюю японскую легенду про «**Куразуку**» (в переводе с японского «оборотни»). Он уже делал драматический спектакль по этой легенде для японского театра. Легенда была интересна Бежару тем, что в ней словно смешивались понятия, где мужчина, где женщина. Паук-женщина – Патрик Дюпон, путник-мужчина – Майя Плисецкая. Паук поджидает свою жертву на дороге, убивает ее, превращая в безвольное существо, и торжественно предстает в виде злобной колдуньи.

Пока паук торжествует свою победу, оживает его жертва, медленно красит губы, облачается в роскошное, дорогое кимоно и начинает ворожить, мстить, отбирая силу власти у паука. Силы неравные, паук погибает и теперь очередь Куразуки праздновать свою победу. В этой

японской легенде Бежар усмотрел глубоко философский смысл – Куразука как темные уголки души, как другая сторона личности, своего рода «оборотень», который может быть самым разным, поддаваясь стечению обстоятельств. И философская мысль о том, что каждый поступок может быть отмычен. Сама идея не нова, но в казуистике мышления японской философии, действительно, можно было ворожить, интерпретировать так, как понимается, как хочется, создавая поистине фантасмагорическое действо.

Роль юноши-Куразуки стала безоговорочным успехом Майи Плисецкой, сумевшей станцевать в той лексике, которая была не только интересна ей как классической танцовщице, но и помогла забыть о возрасте. Партия паука-людоеда – одна из самых удачных работ Патрика Дюпона, танцовщика и актера.

Морис Бежар называл Майю Плисецкую «гением метаморфоз». По всей вероятности, именно этим было вызвано его неожиданное предложение выступить в балете-импровизации «За закрытой дверью» на сюжет пьесы Жана-Поля Сартра. Любовный треугольник создавали трое: Морис Бежар, Майя Плисецкая и Карла Фраччи – известная итальянская балерина. Треугольник получился очень интересный: Бежара тянуло к Плисецкой, Плисецкую интересовала Фраччи, а Фраччи мечтала о Бежаре. Вся в черном Плисецкая, в белом – Фраччи. А между ними ревнующий и страдающий Бежар. Это была своего рода эротическая пантомима с психологическим подтекстом, именно так, как всегда старался сочинять Бежар, чтобы у зрителя всегда оставалась возможность что-то додумать самому или пофантазировать.

Бежар симпровизировал для Плисецкой номер, который она станцевала на своем юбилее 20 ноября **2000** года в Большом театре. Номер назывался «**Аве Майя**». Сделанный на известную мелодию Гуно – Шуберта «Аве Мария», номер по воле Бежара получил иное название. Азарий Плисецкий, двоюродный брат балерины и репетитор труппы Бежара, рассказывал: «Майя приехала с Родионом Щедриным попросить Бежара, чтобы он что-то для нее поставил. Бежар был очень занят. А у

Майи была с собой музыка – «Ave Maria». Тогда Бежар сказал: «Пусть это называется «Ave Майя».

Бежар остался верен себе. В его импровизации тесно переплелись японские мотивы с вечной лебединой темой Плисецкой. Два веера в руках балерины причудливо порхали, то неуловимо напоминая таинственный мир японских гейш, то становясь крыльями лебедя, то кокетничая, то грустя.

Взаимное творчество балерины и хореографа расширило репертуар одной и представило беспредельность фантазии другого. Еще на заре их совместного сотрудничества Майя Плисецкая сказала: «Классика Бежара лишь средство для овладения свободным танцем. Это как в живописи: Пикассо перерисовал картины Рембранта и в совершенстве овладел классической школой, чтобы потом, вопреки всем академическим канонам, писать свои полотна».

11 марта 1971 года в Брюсселе состоялась премьера спектакля на музыку четырех романсов Густава Малера **«Песни странствующего подмастерья»**. Главные партии исполняли Рудольф Нуреев и Паоло Бартолуцци, солист труппы Бежара. Психологический мужской дуэт нес некую двусмысленность, хотя каждый мог понимать по-разному присутствие партнера на сцене. Но главное было в том, что Бежару удалось за те 18 минут, что шел балет, рассказать о парадоксах личности Рудольфа Нуреева, его одиночестве, перепадах настроения, это был подмастерье, странствующий из города в город. Бежар был верен себе: создавая балет на кого-то, он отталкивался от личности, ее удивительных, неповторимых черт, и это ложилось в основу танцевального здания, в котором танцовщик чувствовал себя, как дома.

Нуреев танцевал этот балет двадцать лет на разных сценах и с разными партнерами. Всегда был успех.

Весной 1987 года Бежар принял решение не возобновлять контракт с Театром де ла Монне в силу творческих разногласий. «Балет XX века» работал в Брюсселе 27 лет – целая эпоха, но теперь предстояло начать все заново. Заполучить труппу Бежара хотели и в Париже, и в Милане, и на

Бари, но предложения Лозаннского муниципального совета оказались самыми заманчивыми, и Лозанна получила балетную труппу мирового класса. Вместе с Бежаром в Лозанну переехали 47 танцовщиков из 52. Еще 12 были набраны по конкурсу. Классическая подготовка, в первую очередь. Это основное требование, которое он предъявлял. Но порой ему были совершенно не важны физические данные и школа солиста. Его интересовала индивидуальность! И откуда бы танцовщик не приезжал, его требование было одно – талант и индивидуальность. И его труппа всегда была интересна именно этим.

28 сентября 1987 года Бежар представил премьеру нового балета, навеянного его гастролями с труппой летом этого же года в город на Неве. **«Воспоминания о Ленинграде»** официально провозгласили рождение новой труппы «Балет Бежара – Лозанна», или **«Бежар балле Лозанн»** («Bejart Ballet Lausanne»).

«Воспоминания о Ленинграде» – это сложная цепь картин, навеянных историей города на Неве. Перед зрителями проходят выдающиеся исторические личности, деятели культуры. Например, Чайковского танцевали два артиста: Марк Ванг (Чайковский-человек) и Хорхе Донн (музыка Чайковского), роль Петипа исполнял Мишель Гаскар, Морис Курше появлялся в образе Петра Великого. Главная роль в балете была отдана юному Биму в исполнении Ксавье Ферла, мечтающего о карьере танцора и как бы вскользь участвующего во всех исторических перипетиях. Был в балете и танцующий Ленин, в исполнении Жюлья Романа. Костюмы для этого спектакля сделал знаменитый модельер Джанни Версаче.

«Воспоминания о Ленинграде» – синтетический спектакль, который в очередной раз представил Бежара мастером танцевальной эклектики и нового пластического рисунка. В его спектакль органично вплетена вариация принцессы Авроры из «Спящей красавицы» – знаменитого программного балета Мариуса Петипа.

«Воспоминания о Ленинграде» поставлены на музыку П.И. Чайковского и калифорнийской рок-группы «Резиданс».

Первым из хореографов Бежар использовал для своих постановок огромные пространства спортивных арен. Во время действия на огромной площадке размещались оркестр и хор, действие могло развиваться в любом месте арены, а иногда даже в нескольких местах одновременно. Этот прием позволял сделать участниками спектакля всех зрителей. Дополнял зрелище огромный экран, на котором появлялось изображение отдельных танцоров. Пример подобного спектакля – «Мучения Святого Себастьяна», поставленный в 1988 году.

В этом же 1988 году Бежар стал инициатором проведения в Лозанне конкурса молодых хореографов и танцовщиков. Сегодня это чуть ли не самый известный профессиональный конкурс Европы, признание которого обеспечивает лауреатов выгодными контрактами.

Вторая премьера «Бежар балле Лозанн» («Bejart Ballet Lausanne») – балет «Дибук» – драматическая легенда по пьесе С. Анского «Гадибук», переведенная с идиша известным поэтом Бяликовым. В качестве музыкальной основы Бежар использовал музыку Шенберга, которая, по мысли хореографа,

исполнена «мистической силы».

В Лозанне в 1992 году Морис Бежар открыл школу «Рудру», которая основывалась на тех же принципах, что и созданная им ранее в Брюсселе в 1970 году школа «Мудра». С 1977 года в Даке работала еще одна школа Бежара под названием «Ателье». Сочетание классического танца, восточной философии и своеобразной лексической техники, созданной самим Бежаром, лежит в основе его педагогической методики. Все танцовщики труппы воспитывались в единой танцевальной манере, что позволяло назвать труппу собранием солистов.

Уроки классического танца в труппе Бежара более десяти лет вел Азарий Плисецкий, в прошлом солист Большого театра. Он отмечал, что труппа всегда очень современна, но состав ее часто менялся. Проблема в том, что Бежар создал свою танцевальную лексику, в которой эксперимент занимал важное место, и танцовщику с чисто классическим образованием бывало трудно работать в такой манере.

Работать у Бежара считалось престижным, но не всем удавалось справиться с теми задачами, которые ставил хореограф. Но *основой творчества Бежара была русская классика*. Он всегда привносил в свою хореографию элементы русской танцевальной школы. Сам учился у русских педагогов-иммигрантов, для своих танцоров приглашал русских педагогов Асафа и Суламифь Мессерер, Азария Плисецкого.

Отделить биографию хореографа от его творчества невозможно. Его постановка балета **«Щелкунчик»** построена как воспоминание об отце-философе, учившем маленького Мориса думать, и о рано умершей матери. Работая в Лозанне, Бежар ставил балеты, посвященные близким для него людям: в честь отца – «Внезапная смерть» (1991), Хорхе Донна и Фредди Меркьюри – «Дом священника...» (1997), Барбары и Жака Бреля – «Свет» (2001).

Сделав ставку на танцовщиков, Бежар опроверг миф о том, что балет создан для балерин. Попытки Бежара обновить танцевальную лексику существенно развили и продвинули современный танец, расширив тем самым не только круг тем, но и пластические возможности танцовщика. В его творчестве явно просматриваются идеи и художественные тенденции модернизма, соседствующие с эротикой и символами Фрейда. Если в творчестве Баланчина всегда была главной танцовщица, то Бежар значительное внимание уделяет мужскому танцу. Неслучайно у него есть целый ряд постановок исключительно для мужчин-танцовщиков с использованием их пластических возможностей.

Творчество Бежара представило принципиально новое решение ритмических и пространственных задач, привнесло элементы драматической игры, создав действенно-динамичный синтетический танцевальный театр. Вместе с ним зрители обращаются к древностям Индии, древним японским легендам и мифам о нибелунгах. Он может соединить музыку Моцарта с аргентинским танго, на необычной площадке – в здании бывшего вокзала – поставить балет о французской революции 1789 года. Только Бежар мог поставить балет «Заратустра» по творчеству

Фридриха Ницше, одного из любимых своих авторов. Премьера прошла 21 декабря 2005 года в Лозанне.

Спектакли Мориса Бежара признаны самыми посещаемыми балетными представлениями в мире. Знаменитый спектакль **«Танец революции»**, прошедший при полных аншлагах 41 раз в «Гранд Пале» в Париже, посмотрели 150 000 зрителей. Гастрольное турне по Японии в 2002 году было продлено до 45 дней, а триумфальные представления «The Best of Bejart» во Дворце спорта в Париже в 2005 посетили около миллиона зрителей.

В разные годы М. Бежар сотрудничал с такими выдающимися композиторами, как Э. Клоссон, Пьер Булез и Нино Рота.

Спектакли «Bejart Ballet Lausanne» «оформляли» Сальвадор Дали, Жан-Поль Готье, Иссеи Мияке, Джанни Версаче. Последний сотрудничал с Бежаром почти 15 лет и создал костюмы к 14 постановкам труппы.

В балетах принимали участие такие выдающиеся танцовщики, как Р. Нуреев, М. Барышников, М. Плисецкая, Х. Донн, Е. Максимова, В. Васильев и др. Полноправными участниками спектаклей становились Элтон Джон и The Queen. Благодаря музыке Ирана Бежар принял ислам шиитского толка, оставшись одним из самых свободомыслящих европейцев.

В биографии Мориса Бежара есть страницы, вызывающие немалое удивление. Сделав танцевальными европейские провинции – Брюссель и Лозанну, Бежар так и не был принят в альма-матер хореографического искусства Европы – в Парижскую оперу. Бежар живо интересовался культурой России, ставил балеты по заказам известных российских танцовщиков, но его официально не приглашали на постановки ни Большой театр, ни Мариинский.

Анна Гордеева откликнулась публикацией на смерть великого хореографа, с болью констатировав: *«Морис Бежар был главным неосуществленным шансом советского балета. История XX века прошла мимо наших театров – они творили свои локальные истории, иногда любопытные, иногда даже великие, но никак не интегрированные в*

процесс и рассматривавшиеся остальным миром с интересом несколько опасливым. Нам не мог достаться Баланчин – он эмигрировал в 20-х из России, не было никакого шанса увидеть Лифаря (история о его поздравительном письме Гитлеру после взятия немецкими войсками Киева исключала появление его спектаклей в репертуаре наших театров), еще у кого-то – «чрезмерная эротика», кто-то что-то сказал недоброе о наших в Чехословакии. Бежар из великих мировых хореографов XX века был единственный «классово свой». Да, заблуждающийся – кинувшийся в 50 – 60-х в маоизм, а не в марксизм, но родной же, некапиталистический. С подходящим происхождением – сын философа, с долей сенегальской крови, страшно интересующийся всем, что происходит в России, – как можно было упустить? Появись в 60-х бежаровские балеты в репертуаре Большого – вся история развернулась бы иначе. Но – упустили».

О влиянии Бежара на огромное количество людей, находящихся в профессии, отмечали многие. Танцовщик его труппы **Иржи Килиан** стал известным балетмейстером, особо чтимый в Нидерландах. **Джон Ноймайер**, ученик Бежара, художественный руководитель балета Гамбурга, вспоминал: «С ним рядом что-то создавать было трудно. Это я испытал на себе. У меня тоже были поначалу амбиции хореографа, но я быстро понял: тягаться с Бежаром невозможно». **Владимир Васильев**, известный танцовщик в прошлом, отмечал: «*Морис всегда не удовлетворен завершенной работой. Ему кажется, что в следующий раз он, наконец, выразит себя так, как ему бы хотелось*».

Бежар под философским соусом претворял в уникальные балеты свои идеи, концепции, свои фирменные и простые движения экзерсиса. Но подавал их в нужный момент, под неожиданным углом зрения и под изумительные мелодии. Фантазия Бежара дарила разнообразие движений, восхищала несходством «текста» у каждого артиста кордебалета, где ничего не повторяется и не тиражируется. Журналисты, пишущие о хореографическом искусстве, окрестили Бежара «гуру философии танца».

«Морис Бежар – единственный хореограф XX века, который внес неповторимое изменение в пластическую структуру не только балета, но

и драматического театра, – сказал Роман Виктюк, известный театральный режиссер. – Он подарил миру массу неожиданных импульсов к раскрытию тайн человеческого тела».

Сам Бежар говорит, что его хореографическая мысль создана русской классической школой.

О Морисе Бежаре говорят не только как о создателе оригинального хореографического стиля, но как о мастере, перевернувшем представления о классическом балете вообще, экспериментаторе, совместившем в ряде балетных постановок разные виды искусств – драму, оперу, симфонию, хор. Для Бежара не было ничего невозможного: он в одинаковой степени интересовался балетной классикой и танцами народов мира, он соединял в одних сценических композициях музыку Моцарта и современный рок, позволял себе работать на огромных спортивных аренах и выстраивал грандиозные четырехчасовые действия. Его имя давно стало самодостаточным и емким определением стиля – Бежар.

Он стал величайшим хореографом XX века и название его брюссельской труппы «Балет XX века» звучит символично.

На пороге 80-летия, Морис Бежар создавал спектакли-манифесты. Тема их была актуальна и злободневна: то память об умерших от СПИДа, то в защиту экологии планеты, то за права бездомных детей, то под эгидой иных гуманитарных акций. Его исполнители танцевали в противогазах, таскали за собой консервные банки – все это соответствовало агитационному пафосу, но отвлекало от хореографического текста в принципе. Но Бежара это не смущало. Он всегда был в поиске, философское осмысление танца у него было таким, как подсказывало чутье художника. Например, для исполнения главной партии в балете **«Мать Тереза и дети мира»** Бежар пригласил арт-директора Штудгартского балета, известную в прошлом балерину, Марсию Хайде. Партнерами 64-летней танцовщицы были выпускники школы Бежара и члены его молодежной труппы. Всем – от 16 до 20 лет. Но в этом возрастном исполнении была назидательная мудрость в отношении быстротечности жизни.

Морис Бежар – великий мастер, его имя совершенно не нуждается в рекламе. Выдающийся хореограф XX века, создавший новое направление в балете. За его творчеством невероятно любопытно следить. Бежар всегда новый. Это признак гения. Он разносторонне развитый и энциклопедически образованный человек.

Последняя премьера – спектакль **«Вокруг света за 80 минут»** – была назначена на 20 декабря 2007 года. За месяц до этого события Бежара на стало.

За годы творческой деятельности хореографом было осуществлено более 200 постановок – от камерных лирических миниатюр до масштабных действий, таких как «Мучения Святого Себастьяна» или «Кольцо в кольце» на музыку Вагнера. Среди постановок, признанных шедеврами мировой хореографии, – «Болеро», «Жар-птица» (версия 1970 года), «Чудесный мандарин», «Метаморфозы», «Король Лир», «Опус № 5» Веберна, «Свет», «Ночь», «Барокко бельканто», «Симфония для одного человека» и многие другие.

В разные годы хореограф предлагал свои оригинальные версии балетной классики – «Щелкунчик», «Спящая красавица», «Ромео и Джульетта» и др.

Творчество Мориса Бежара оказало большое влияние на формирование многих французских артистов балета. Бежар, известный в балетном мире, как балетмейстер-философ с индивидуальным хореографическим языком, запрещал исполнять свои постановки артистам, не побывавшим в его мастерской и не знающим его стиль, чтобы не исказить балетмейстерский замысел. Его фавориткой стала Сильви Гиллем. На неё Морис поставил множество номеров и балетов, среди которых «Si Si», с костюмами Джанни Версаче, повествующий о жизни и судьбе австрийской королевы, трагически погибшей и главный хит Бежара – балет «Болеро». Сильви Гиллем была первой, кто стал делать «six o'clock», т.е. поднимать ногу на 180 градусов, что привнесло гимнастический элемент в балет.

Японский император Хирохито вручил Бежару орден Восходящего солнца в 1986 году, в 1988 году бельгийский король Будуэн провозгласил его великим офицером ордена Короны. Академия изящных искусств Института Франции избрала его своим членом в 1994 году, в 2003 году Франция наградила его командорским Орденом литературы и искусства.

Искусство Бежара эклектично и полифонично одновременно. Он смело смешивал в своих постановках разные жанры театральных искусств, мог собрать в одном спектакле разностилевую музыку, объединял классический танец и танец модерн, приправляя острой смесью восточного фольклора. Бежар демократизировал балет, выведя его на городские площади и стадионы. Благодаря его упорству, балет стал доступен и понятен широким массам. Феномен Бежара – это полная творческая и духовная свобода, подвластная только гениям.

Как память о Бежаре, парижское издательство «Hugo et Cie» выпустило альбом «Танец, увиденный Морисом Бежаром и Колетт Массон». В сборнике собраны 300 фотографий, ранее представленных на различных выставках во Франции и других странах. Это фотолетопись творчества Мориса Бежара, которого Колетт Массон снимала в течение 40 лет. Альбом стал данью памяти великому мастеру, так щедро обогатившему танцевальное искусство XX века.

РУДОЛЬФ НУРЕЕВ (1938 – 1993)

В 1983 году Нурееву предложили стать директором Балета Парижской Оперы. Вслед за С. Лифарем он стал самым долголетним руководителем парижского балета. Нуреев возглавлял балетную труппу с 1983 по 1989 и поставил здесь 9 спектаклей, пять из них – по Петипа. Гениальные творения отца русской балетной классики вошли в репертуар театра в хореографической версии Нуреева. «Дон Кихот» стал первым трехактным балетом Петипа в постановке Нуреева на сцене Парижской оперы.

Постановки Нуреева вызывали восхищение. Это были грандиозные спектакли со сказочными декорациями и костюмами.

Спектакль Рудольфа Нуреева «Ромео и Джульетта», по трагедии Шекспира – одна из самых красивых балетных постановок где по-настоящему ощущается тема Ренессанса.

Его балет представляет чувственную, грубую, изысканную и охотно распутную эпоху, где жизнь и смерть решаются ежеминутно», – писали о постановке Нуреева критики. Да, парча, бархат, тяжелые платья, обожаемая Нуреевым гамма «золото и бордо», виртуозные танцы, драки и свобода нравов, ничтожная цена жизни, смерть, которая караулит за любым углом - и пара влюбленных, которые осмеливаются на чувства вопреки всему.

Нуреев расширял репертуар не только своими постановками, но и разнообразными балетами знаменитых или многообещающих молодых хореографов, таких как Уильям Форсайт и Магуи Марин .

Нурееву было важно, чтобы танцовщики познакомились, как он сам, с множеством разных стилей: классические постановки (которые тогда в Париже мало исполняли), восстановленные исторические французские произведения, а также лучшие современные балеты и новые постановки. Он не только обогатил репертуар труппы, но также дал возможность танцовщикам выразить свой талант очень быстро после балетной школы. Благодаря его усилиям школе предоставили новые помещения, а труппе – новые студии для репетиций. Труппа стала чаще выступать, а даже гастролировать.

Он нарушал иерархию кордебалета и давал сольные роли молодым, активно продвигал их на первые позиции, иногда, как в случае с Сильви Гиллем, весьма условно соблюдая принятые в Париже ступени иерархии. Среди «плеяды Нуреева» – Элизабет Платель, Моник Лудьер, Изабель Герен, Манюэль Легри, Шарль Жюд, Лоран Илер.

Для юной артистки кордебалета Сильви Гиллем (21 год), самой молодой этуальи Парижской оперы Нуреев поставил балет «Золушка» (1986).

Рудольф Нуреев вывел труппу Парижской Оперы на международные сцены, ездил с труппой в США три раза подряд (1986, 1987 и 1989 гг. после

тридцатилетнего французского отсутствия) и участвовал в фестивалях Венеции, Вены, Афин или Авиньона. Под его руководством балет Парижской Оперы превратился в одну из первых трупп мира, в репертуаре которой до сих пор сохранились все редакции многоактных балетов М. Петипа – многие из них в Париже были поставлены впервые. Годы Рудольфа Нуреева в Парижской опере считаются «золотым веком» балета.

Именем Нуреева назван один из балетных репетиционных залов парижской Оперы.

Хореографическая культура Англии

Одной из отличительных черт английского балета называют драматическое начало. Бессюжетность встречается редко, чаще артисты балета на сцене показывают историю. И основу для такой концепции национального балета заложил именно Фредерик Аштон.

ФРЕДЕРИК АШТОН (1904 – 1988)

Зрелое творчество Аштона – это балетные шедевры и работа в Королевском балете, с 1963 года по 1970 Фредерик Аштон руководил Королевским балетом. В эти годы труппа имела лучший за все времена кордебалет. По словам знатоков, «без де Валуа Королевского балета не было бы, а без Аштона он не достиг бы таких вершин славы и успеха».

Отмечается, что за период его руководства коллектив заслужил признание и запоминающийся самобытный репертуар.

Специально для дуэта любимой Лондоном балерины и сенсационного советского беглеца Фредерик Аштон в 1963 году сочинил «Маргариту и Армана» на музыку Ф. Листа. В основе сюжета – «Дама с камелиями» Дюма (она же «Травиата»). Балет шел всего полчаса: Аштон сделал ставку на эмоциональность и пантомимные сцены. Сюжет балета намечен пунктирно: уже умирая, Маргарита вспоминает прошлое – жаркие дуэты с Арманом и пожилых поклонников. Сила этого балета в его дуэтах – эмоциональных и мелодраматических. Именно память об их дуэте заставляет современных танцовщиков по-прежнему любить этот спектакль.

В 1976 году хореографом даже был создан одноактный балет «Месяц в деревне» по мотивам пьесы Ивана Тургенева на музыку Ф. Шопена.

Эштон посвятил свое произведение Софи Федорович и Брониславе Нижинской «Соотечественники Шопена и мои наставники».

В 1958 году Фредериком Эштоном был поставлен трехактный балет «Ундина». Балет был результатом сотрудничества Эштона и немецкого композитора Ганса Вернера Хенце, которому было поручено написать музыку. Это единственный полнометражный балет, в котором Эштон поставил хореографию под оригинальную музыку, и эта партитура считается редкостью среди музыкантов.

Изначально балет задумывался для примы-балерины Королевского балета Марго Фонтейн, а главная роль Ундины была поставлена специально для нее, что привело к тому, что один критик назвал балет «концертом для Фонтейн». *Ундина похожа на Русалочку. История происходит из повести Фуке «Ундина», рассказа о водяной нимфе, которая выходит замуж за смертного. Как и в других сказках XIX века, сюжет основан на встрече человека (Палемона) со сверхъестественным (водная нимфа Ундина), но результат сильно отличается от многих классических сказок XIX века: здесь умирает человек, и женский персонаж выживает.*

После премьеры в 1958 году он был встречен смешанными, вялыми отзывами, хотя первые вечерние обзоры «Ундины» были единодушны в одном: триумф Фонтейна в главной роли. Многие считали, что хореография и декор в балете гармонируют друг с другом, но борются с музыкой.

Будучи руководителем труппы Королевский балет, ставил также отдельные танцы и сцены в «Лебедином озере» и «Спящей красавице».

Российская танцовщица Илзе Лиэпа писала про британского балетмейстера: «Основатель английского балетного театра – сэра Фредерик Аштон – не только создал английский балет, но и совершил множество выдающихся открытий на пути развития хореографического искусства. Он поставил более ста балетов, воспитал целую плеяду хореографов и замечательных артистов». Она также образно называет его «Шопеном в

балете» так его работы романтичны и при этом ироничны. Кроме того, его искусство очень английское по своей сути и любимо во всём мире.

В Великобритании балет в XX веке был основан на традициях русского хореографического искусства, но сохранил также близость к английскому театру пантомимы. Мимические драмы, трагические и фарсовые представления, нередко связанные с образами английской литературы и живописи, ставили Н. де Валуа и Р. Хелпман. Большую танцевальность в спектакли вводили балетмейстеры Ф. Аштон, позднее Дж. Кранко, К. Макмиллан.

ДЖОН КРА́НКО (1927 – 1973) – английский артист балета и балетмейстер неоклассического направления – по праву считается одним из самых талантливых и смелых балетмейстеров минувшего столетия.

Родился в ЮАР. Учился танцу в Кейптауне в балетной школе при университете, затем в 1946 году в «Sadler's Wells Balle» в Лондоне.

Поставил балет *«История солдата»* на музыку И. Стравинского (1944). В 1947 переехал в Лондон, поставил балет по музыкальному циклу Дебюсси «Детский уголок». Ставил в Опера Гарнье, миланском театре Ла Скала. С 1961 руководил Штутгартским балетом.

Короткая жизнь Джона Кранко четко распределилась между тремя странами. Первые пятнадцать лет его жизни прошло в Южной Африке, в небольшом шахтерском городе Рустембурге, где он родился в 1927 году. Основам классического балета обучался в Англии. Там же начал свой путь в балете как танцор и хореограф. Первый балет – «Историю солдата» на музыку И.Стравинского – поставил, когда ему исполнилось шестнадцать лет. Последние, самые трудные и счастливые творческие годы – двенадцать! – были связаны со Штутгартом, тихим провинциальным немецким городом. Именно там он открыл свою балетную школу. Там нашел верных единомышленников. Собрал труппу, вырастил ее в один из лучших балетных коллективов мира. Но главное – в Штутгарте он создал свои лучшие спектакли, которыми и вошёл в историю мирового балета.

В 1973 году, возвращаясь домой после триумфального успеха в Америке, Джон Кранко скончался прямо в самолёте, на глазах боготворивших его артистов. Ему было 45 лет...

Хореографическое наследие Джона Кранко ошеломительно. Его посмертная хореохронология – приблизительная! – насчитывает семьдесят семь наименований. Среди них ставшие популярными в балетном репертуаре «Trish-Trasch» (И. Штраус), «Beauty and the Beast» (М. Равель), «Забытая комната» (Ф. Шуберт), «Времена года» (А.Глазунов), «Поэма экстаза» (А.Скрябин) и многие другие... Но в историю мирового балета он вошёл прежде всего как автор четырех полнометражных сюжетных балетов: «Ромео и Джульетта» (С. Прокофьев, 1962), «Онегин» (П.Чайковский, 1965), «Укрощение строптивой» (Х.Штольц-А.Скарлатти, 1969) и «Кармен» (Ж.Бизе, 1971) Профессиональный мир оценил все четыре балета по самой высокой шкале баллов, но лишь «Онегин» единогласно был удостоен титула абсолютного шедевра. Кранко сделал то, чего не смогла сделать армия переводчиков на все мировые языки: он открыл миру Пушкина. Кранко переложил (и сделал это гениально!) текст «Онегина», этого уникального романа в стихах, на универсальный язык всех времён и народов – язык танца.

Премьера балета «*Онегин*» состоялась в 1965 году. С тех пор слова «гениальный», «неповторимый», «великий» постоянно окружают имя хореографа. Однако серьёзных исследований, осмысления того, что принес в мировой балетный театр неповторимый талант Кранко, мне пока не довелось найти. Коллеги, живые свидетели его творческого процесса, пытаясь объяснить в чём состоит уникальность этого балета, повторяют одно и то же: выразительность художественного образа, поэтическая красота танца, редкое мастерство рассказчика... Но ведь это джентельменский набор для описания любого дошедшего до сцены балетного номера. Разве не вышеозначенными качествами отмечен, к примеру, бессмертный «Умиравший лебедь», созданный Михаилом Фокином за двадцать лет до рождения Кранко (1907). Шедевром балет «Онегин» в хореографии Джона Кранко был признан не сразу. Сегодня же

по прошествии полувека этот спектакль стал классикой западной хореографии XX века. Почти за полвека его перетанцевали едва ли не все лучшие балетные труппы мира.

Идея обращения к пушкинскому роману была подсказана Кранко не Пушкиным, а Чайковским. В конце пятидесятых годов англичане ставили оперу Чайковского «Евгений Онегин». Кранко был приглашён для постановки танцевальных номеров. Работая с партитурой оперы, он более близко познакомился и с текстом Пушкина. В какой-то момент работы ему стало ясно, что сюжет романа гораздо ближе балетному театру, нежели оперному. К концу работы он уже принял твёрдое решение ставить балет «Онегин» на музыку одноимённой оперы Чайковского. Однако совет директоров театра категорически отверг эту идею как слишком вольную по отношению к классике. Кранко пришлось пойти на компромисс и использовать в качестве музыкальной основы своего балета менее известные сочинения Чайковского.

Восемь лет работал Кранко над балетом «Онегин». Ровно столько же работал над своим романом и Пушкин. Оба произведения вместили в себя все те важнейшие события, которые произошли за эти восемь лет в их личной и творческой жизни. Читая роман, мы не можем не заметить, как меняется к концу тон Пушкина в его лирических отступлениях – от светлой грусти к горечи, от легкой шутливости к иронии.

В балетном мире Джона Кранко считали «баловнем судьбы», не без зависти называли «золотым мальчиком британского балета, а он тяжело переживал предательство друзей. О нем говорили, что он счастливчик, родившийся в рубашке, артисты его штутгартской труппы благоговели перед ним, а он жестоко страдал от одиночества и непонимания.

Кранко никогда не уставал делиться идеями с молодым поколением. Уже с первых лет своей работы в Штутгарте Джон организовывал специальные матине (просмотры), где молодые танцовщики могли показать собственные хореографические опыты. Он анализировал труды своих подопечных, но не пытался на них «давить», поэтому среди тех, кого он выдвинул, оказались хореографы самых разных направлений. Это и

Уильям Форсайт, и Иржи Килиан, и «наследник» Кранко «по прямой» – живой классик Джон Ноймайер.

Имя Джона Кранко носит Штутгартская балетная школа, основанная хореографом в 1971 году.

В 1975 году хореограф Джон Ноймайер посвятил хореографу и его труппе «Ночь», IV часть своего балета «Третья симфония Густава Малера» – её премьера состоялась в Штутгарте в июле 1975 года (первые исполнители – Марсия Хайде, Рихард Крагун и Эгон Мадсен).

В 1983 году была опубликована книга «Театр в моей крови». Это биография Джона Кранко. Её автор, Джон Парсиваль, был близким другом хореографа. Свою книгу он оканчивает такими словами: «Ему не хватило времени, чтобы выполнить все, чего хотело его великое сердце или диктовало быстрое воображение, но, благодаря ему, это теперь пытаются сделать другие....»

В августе 2007 года, к 80-летию мастера, Штутгартский балет представил Фестиваль Джона Кранко.

5 августа 2022 года мир отметил 95-летие выдающегося английского хореографа Джона Кранко. Незадолго до смерти он сказал другу: «Я не принадлежу какому-то одному народу, какой-то одной стране или вероисповеданию. Я хореограф. Я художник. Я принадлежу всем. Мое кредо – совесть».

Посмертная судьба наследия хореографа Джона Кранко – подтверждение правоты этих слов. За отпущенные 45 лет жизни Кранко успел создать шедевры, которые и сегодня привлекают любителей балета во всем мире.

КЕННЕТ МАКМИЛЛАН (1929 – 1992)

Один из ведущих хореографов прошлого столетия. Выходец из бедной семьи английских рабочих, он стал легендой балетного мира и первым сумел внести в классические декорации психологическую подоплеку и выразительность хореографического языка.

В 1945 году он поступил по конкурсу в балетную школу «Сэдлерс Уэллс» (ныне Королевская школа балета), в 1946 году он поступил в

балетную труппу театра «Сэдлерс Уэллс». В это время он встретил и получил поддержку Нинетт де Валуа.

В 1946 году, еще будучи студентом, Макмиллан появился в постановке «Спящая красавица», с которой де Валуа и Вебстер открыли оперный театр. В октябре 1946 года его пригласил Фредерик Аштон, главный хореограф театра де Валуа, на главную роль в новом балете «Благородные и сентиментальные вальсы». Хотя выступления принесли ему большой успех, он так и не смог до конца побороть в себе страх перед сценой. Именно по этой причине Макмиллан решил закончить исполнительскую карьеру и посвятить себя профессии хореографа, когда ему было всего 23 года.

С 1952 года Кеннет Макмиллан больше стал заниматься хореографией. Уже первая его работа, балет *«Сомнамбулизм»* (театр Сэдлерс-Уэллс, 1953), поставленный на джазовую музыку Стена Кентона, но основанный на классической школе, ясно свидетельствовала: мир увидел рождение нового таланта, наделенного яркой индивидуальностью. Именно в это время Макмиллан начал ставить для Королевского балета. Среди его ранних одноактных балетов – *«Нора» (1958)*, *«Приглашение» (1960)* и *«Весна священная» (1962)*. В них Макмиллану удалось передать тревожные чувства послевоенного поколения, и это было чем-то абсолютно новым и необычным для балета того времени.

В середине 60-х Макмиллан поставил свой первый полномасштабный балет – *«Ромео и Джульетту»*, который стал первым по-настоящему знаменитым балетом для Макмиллана. Право первого выступления было отдано Рудольфу Нурееву и Марго Фонтейн как паре, гарантировавшей коммерческий успех. Премьера балета завершилась сорока тремя вызовами, длившимися больше сорока минут.

Спектакль Макмиллана стал одним из самых любимых в мире; для европейских трупп это такая же классика, как «Лебединое озеро» или «Жизель». С той лишь разницей, что хореограф придирчиво следил, чтобы при воспроизведении его спектакля театры не перекраивали постановку

как попало, а прилежно соблюдали его требования (теперь эту обязанность исполняет вдова балетмейстера Дебора Макмиллан).

Среди других крупных балетов Макмиллана, поставленных в Ковент Гарден – «Глория», «Манон», «Майерлинг» и «Реквием».

В период с 1966 года по 1969 год Кеннет Макмиллан руководил «Балетом Берлина», а с 1970 года возглавил «Королевский балет» Великобритании. В 1977 году он ушёл с должности директора «Королевского балета», но остался главным хореографом театра.

За свою карьеру Макмиллан создал более 40 балетов и завоевал авторитет и признание в мировом профессиональном сообществе. В фокусе его внимания оказывались длинные многоактные балеты: ни один другой хореограф XX столетия не оставил после себя такого количества полномасштабных постановок.

Скончался Кеннет Макмиллан во время премьеры восстановленной постановки балета «Майерлинг» за кулисами Королевского театра Ковент-Гарден в Лондоне.

МЭТЬЮ БОРН (1960)

Сэр Мэтью Борн – английский хореограф и режиссёр, основатель танцевальной труппы «Adventures in Motion Pictures» в 1987 году. Единственный, кто получил премию «Тони» и как лучший режиссёр музыкального спектакля, и как лучший хореограф (1999, *«Лебединое озеро»*). В мае 2016 года за заслуги в области хореографии был посвящён в рыцари Соединённого Королевства.

Мэтью Борн – кавалер ордена Британской империи, обладатель пяти премий Лоренса Оливье, а также более 30 других международных наград. Он один из немногих хореографов в мире, которые имеют славу не в узком балетном кругу, а именно среди широкой публики.

Начал заниматься танцем в 22 года, поступив в 1982 году в Лабановский центр движения и танца в Дептфорде, в последний год обучения выступал в танцевальной труппе центра. В 1986 году получил степень бакалавра искусств.

Ещё подростком, не имея специального образования, Борн пытался организовать разные любительские танцкомпании. В 1987 году вместе со своими друзьями он основал собственную небольшую танцевальную труппу Adventures in Motion Pictures (англ. Приключения в живых / движущихся картинках) и становится её хореографом и руководителем, с 1991 года – единоличным. В 2002 эта труппа была реорганизована в компанию New Adventures[en] (англ. Новые приключения).

В своём творчестве Борн часто обращается к классическим спектаклям и сюжетам, придавая им свою оригинальную трактовку («Щелкунчик», «Сильфида», «Золушка», «Спящая красавица», «Кармен»). Настоящий успех к Борну-хореографу пришёл после постановки собственной версии балета *«Лебединое озеро»*, где он передал партии лебедей танцовщикам-мужчинам. Пользуясь языком современного танца, он с юмором обыгрывает ходы и мизансцены балетной классики.

Многие критики говорят, что Мэтью – это не хореограф в чистом значении этого слова, его постановки на сцене нельзя отнести к классическим, но разве это не искусство переписать заново «Лебединое озеро» в 1995 г, где все роли исполняли мужчины? В народе этот спектакль окрестили «мужским лебединым», но от перестановки названия его глубина и авторский посыл, а самое главное, послевкусие, не меняется...

Без сомнения, «Лебединое озеро» – самая удачная работа Борна. Спектакль был поставлен в 1995 году для лондонского театра Сэндлерс Уэллс. Мэтью Борн оставил основу сюжета, перенес действие в Англию второй половины XX века и сделал потрясающий спектакль о человеческом одиночестве, страхе, агрессии, комплексах, пороках современного общества. Центральным персонажем балета становится Принц. Он чувствует себя равно чужим в этом королевском дворце, среди элиты, и в клубе города, среди простых людей. Принц страдает от одиночества, ночных кошмаров и целого набора фрейдистских комплексов. От самоубийства его останавливает только вожак лебединой стаи. Против Принца, которого с Лебедем связывают глубокие и нежные отношения (ещё один намёк), восстает стая. Главные герои гибнут.

Балет Мэтью Борна полностью изменил представление о классическом танце. От канонического «Лебединого озера» в спектакле Мэтью Борна остались только имена некоторых персонажей и музыка Чайковского, и это делает спектакль еще более интересным. Трагическая история несчастного принца и Лебедя, который оказался единственной родственной душой, но подверг Принца непереносимому испытанию – прекрасная грустная притча об одиночестве и о том, что против стаи идти невозможно и опасно, будь ты птица, обычный человек или особа королевских кровей. В то же время «Лебединое озеро» – очень смешной спектакль, с элементами пародии, наполненный прекрасным английским юмором.

«Лебединое озеро» – это вовсе не единственная постановка Борна, где главные роли исполняли исключительно мужчины. Так, например, Борн обыграл название «Кармен», сделав из него фонетически схожее “Car Men”. Многие раскритиковали в пух и прах эту постановку, увидевшую свет в 2000 г. Основными аргументами были: клишированность, схожесть с «Лебединым озером», гомосексуальный уклон.

В балете «*Дориан Грей*» Мэтью Борн захотел показать «темную природу таланта» человека, решившегося заключить сделку с самим дьяволом.

Мэтью Боурн привозил в Москву свои спектакли «Лебединое озеро», «Дориан Грей», «Золушку», «Спящую красавицу» и др. Современную версию «Золушки» хореограф посвятил своим бабушке и дедушке, пережившим в 1940 году бомбардировку Лондона. В военный Лондон хореограф и поместил героев современной сказки. Принц – летчик королевских ВВС, Золушка – скромная горожанка и разлучает их не бой часов, а налет немецких бомбардировщиков...

Мэтью Борн старается наполнить свои постановки смыслом космического масштаба, рассказать движениями танцоров всю судьбу человечества. Тут вам и про добродетели и пороки, отношения мира к красоте, разговоры по вечные проблемы человечества – страх и агрессию.

Мэтью Борн и его команда известны далеко за пределами балетного искусства. К его помощи обращаются многие звёзды современности, продюсеры фильмов.

МАРГО ФОНТЕЙН (1919 – 1991)

Настоящие имя и фамилия – Маргарет Хукем, английская прима-балерина, одна из самых прославленных танцовщиц XX в. Родилась в Райгите (графство Суррей) 18 мая 1919, начала заниматься балетом в возрасте пяти лет у Грэйс Босутоу и продолжала занятия у разных педагогов в странах, где жила ее семья (в частности у Георгия Гончарова в Шанхае).

В возрасте 15 лет Фонтейн поступила в лондонскую школу, которой руководила Нинетт де Валуа, основательница и руководительница балетной труппы «Вик Уэллс балле». Эта труппа была предшественницей труппы театра «Сэдлерс Уэллс балле», ныне Королевского балета. Фонтейн дебютировала в 1934, быстро обратила на себя внимание в небольших партиях, и после ухода из труппы Алисии Марковой ей стали поручать ведущие партии в классических балетах – Лебединое озеро (музыка Чайковского, 1935), Жизель (музыка А.Адана, 1937) и Спящая красавица (музыка Чайковского, 1939). Тогда же началось ее сотрудничество с хореографом Фредериком Аштоном: она выступала в его постановках Симфонические вариации на музыку С.Франка (1946), Дафнис и Хлоя (музыка К.Дебюсси, 1951), Сильвия (музыка Л.Делиба, 1952) и Ундина (музыка Х.В.Хенце, 1958). Исполнение Фонтейн партии Авроры в Спящей красавице (1949, Нью-Йорк) прославило ее на весь мир.

В 1962 началось успешное партнерство Фонтейн с Р.Х.Нуреевым, который годом ранее остался на Западе во время гастролей труппы Театра оперы и балета им. С.М.Кирова. Триумфами стали выступления этой пары в постановках Аштона Маргарита и Арман на музыку Ф.Листа (1963), Кеннета Макмиллана Ромео и Джульетта (музыка С.С.Прокофьева, 1965) и Ролана Пети Пеллеас и Мелисанда на музыку А.Шёнберга (1969). В 1970 Фонтейн танцевала в балете Поэма экстаза (на музыку А.Н.Скрябина),

поставленным для нее Джоном Кранко. В 1972 она снялась в фильме Я – балерина.

С 1954 Фонтейн стала президентом Королевской академии танца. В 1956 она была удостоена ордена Британской империи. Умерла Фонтейн в Панаме 21 февраля 1991.

Хореографическое искусство Германии

В начале XX века особенно интенсивно в Германии развивался танец-модерн, в силу того, что не было устойчивых традиций классического балета. В Германии он даже надолго вытеснил все остальные виды танцевального искусства, и прежде всего классическую хореографию, которая по-настоящему стала там возрождаться только в конце сороковых годов. Большой успех в Германии имела в своё время Айседора Дункан, которая в 1904 году открыла в Берлине свою школу.

«Выразительный танец», «пластический танец», или «новый художественный танец» (называемый иногда также «немецким художественным танцем» и танцем модерн), был доведён до совершенства балетмейстерами Р. фон Лабаном, М. Вигман, Х. Кройцбергом, Г. Палуккой и др.

Творческие искания и эксперименты Лабана, крупнейшего немецкого исследователя и теоретика танца, легли в основу различных танцевальных школ, получивших распространение в Германии и др. странах. Одним из направлений нем. балета 20-30-х гг. XX в. был экспрессионизм, важнейшими представителями которого были К. Йосс и М. Терпис. Большой успех имели постановки Йосса – антивоенный балет «Зелёный стол» Коэна и «Большой город» Тансмана (оба – 1932) и др. В то же время наблюдались попытки обновить балет на основе классических традиций. Генрих Крёллер (1880 – 1930) – один из немногих немецких хореографов, которые остались в 20-х гг. верными классическим традициям. Он стремился найти новую, выразительную манеру танца, используя приёмы классической хореографии.

После установления фашистской диктатуры (1933) многие крупнейшие балетные деятели покинули Германию. К. Йосс эмигрировал

со своей труппой в Англию (создал балетную школу, гастролировал во многих странах Европы и Америки). В эти годы в Германии господствовало поверхностно-развлекательное искусство. В постановках проявлялась всё более тесная связь между классическим и экспрессивно-пластическим танцем. Немецкий танец в отличие от красивых естественных поз Айседоры Дункан и гармоничности ее постановок, отличался особой остротой формы, внезапной сменой ритмов, был склонен то к патетическим жестам, то к трагическому гротеску.

После разгрома фашизма во 2-й мировой войне 1939 – 45 и образования ФРГ и ГДР балет в этих странах развивался каждый своим путём.

ГДР

Тесные связи Государственной оперы и Государственного балетного училища в Берлине с Советским Союзом, учёба молодых солистов и педагогов в Ленинградском хореографическом училище, а также приглашения для совместной работы и обмена опытом советских хореографов и педагогов – всё это позволило успешно перенять оригинальную хореографию и практический опыт советских коллег. Важное значение имели также первые большие гастроли мастеров балета СССР в 1954 году в Берлине.

В 1965 году лучший хореограф ГДР Том Шиллинг создаёт при «Комише опер» балетную труппу – **«Театр танца Комише опер»** («Tanztheater der Komischen Oper»), высокой квалификации и чёткого художественного профиля. Шиллинг возглавлял балетный коллектив по 1993 год.

В 1999 году «Театр танца» был переименован в «Берлинский балет – Комише опер» (**«Berlin Ballett – Komische Oper»**).

Молодые кадры балетных артистов готовят школы в Берлине, Дрездене и Лейпциге, где также имеется Театральный институт, в котором существует отделение хореографии.

ФРГ

Лучшие труппы ФРГ находятся в Штутгарте (Вюртембергский государственный театр), Гамбурге (Государственная опера), Мюнхене (Баварская государственная опера), Мангейме (Национальный театр), Вуппертале («Танц-театр») и Кёльне («Танц-форум»). Практикуется система приглашения балетмейстеров и солистов для постановки и исполнения спектакля.

Ведущая труппа ФРГ – **Штутгартский балет**. В 1961 –73 во главе её стоял английский балетмейстер Джон Кранко, чья деятельность определила не только развитие этого коллектива, но и балета в ФРГ вообще. Штутгарте Кранко создал лучшие свои спектакли: «Дафнис и Хлоя» (1962); «L'Estro armonico» на муз. Вивальди (1963), «Ромео и Джульетта» (1962), «Игра в карты» (1965); «Онегин» на муз. Чайковского – Штольце (1965), «Укрощение строптивой» на муз. Скарлатти – Штольце (1969) и др. Кранко много сделал для развития штутгартской балетной школы, ставшей образцом для открытых теперь во многих городах «танцакадемий». Кранко, принимавший активное участие в работе «Общества Новера», пропагандирующего искусство хореографии, стимулировал деятельность молодых балетмейстеров – Дж. Ноймайера, И. Килиана, Л. Хёфгена, Х. Кресника. К концу 60-х гг. Штутгартский балет стал одной из лучших трупп в Западной Европе.

С 1996 года художественным руководителем Балет Штутгарта является канадец Рид Андерсон.

В 1970-х гг. значительного успеха добился **балет Гамбургской государственной оперы**. Под руководством Петера Ван Дейка эта технически сильная труппа заняла видное место в театральной жизни ФРГ. В её репертуаре были мн. балеты классического наследия и работы балетмейстеров – Баланчина, Бежара, Тетли, Кранко, А. Тюдора. С 1973 во главе её стал Джон Ноймайер. Он обновил состав труппы за счёт танцовщиков американской школы, а репертуар собственными постановками. Ноймайер, талантливый балетмейстер, обладает даром режиссёра-драматурга. В его бессюжетных балетах (3-я и 4-я симфонии Г.

Малера, 1975, 1977, «Весна священная» и др.) резко прочерчена музыкально-хореографическая драматургия, а классические спектакли оживают в новом прочтении («Иллюзии – как Лебединое озеро», 1976; «Щелкунчик», 1977; «Спящая красавица», 1978). Постановки Ноймайера способствовали художественному росту труппы.

Труппа Вуппертальский театр танца под руководством Пины Бауш.

Основательницей жанра танцтеатр принято считать Пину Бауш. В действительности же, отцом-основателем был её учитель, танцовщик и хореограф Курт Йосс, который в свою очередь воспринял и развил идею соединения танца, звука и слова (Tanz – Ton – Wort) у своего мастера Рудольфа Лабана. Лабан же, после отпустив эту идею к своему лучшему ученику Йоссу, изначально вдохновлялся идеями Василия Кандинского, описанными в его трактате «О духовном в искусстве», а также размышлениями Фридриха Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки» и «Так говорил Заратустра».

Ее спектакли часто называли провокацией, но сама Пина признавалась – никого и не думала провоцировать. Просто видела жизнь по-своему, и приучила к этому сначала Германию, потом Европу, а затем и весь мир.

Коллажность, монументальность, ретро- и интроспекции, визионерство, экспрессионизм, экзистенциализм, сюрреализм, фрейдизм – это всего лишь слова, концептуальные определения, которыми ее спектакли не опишешь... «Она не просто преобразовала современный танец, но и создала новый жанр: танцевальный театр – систему, в которой слова, музыка и движение существуют на равных. Пина Бауш была больше, чем хореограф... Она была театр!».

В Германии многие не любят балет, но все знают театр Пины Бауш, расположенный в центре промышленной Вестфалии – Вуппертале, неказистом городе без достопримечательностей. Пина Бауш – это высокая, очень худая женщина в черных брюках, в длинных безразмерных свитерах с вытянутыми рукавами, с умным спокойным лицом стоического

философа, всегда без косметики, с жестко затянутыми назад волосами. Ее лицо не менялось последние тридцать лет. Природа словно перестала обращать внимание на эту талантливую нигилистку. У Пины были свои счеты и взаимоотношения с красотой, отмечая ее гламурную составляющую, Бауш всю жизнь позиционировала агрессивное превосходство «некрасоты». В ее труппе никогда не работали смазливые красотки и глянцевого принцы. Иногда казалось, что она набирала не артистов с дипломами, а прохожих с улицы. Но хотя у нее были и такие эксперименты: однажды Пина собрала пожилых жителей Вупперталя для ремейка своего старого спектакля «Контактхоф», переименовав его в «Контактхоф для мужчин и женщин старше 65», – в Танцтеатре Бауш работают только первоклассные артисты. И даже за видимой статикой спектаклей стоят двенадцатичасовые репетиции. За простым всегда стоит очень сложное.

Пина Бауш с детства была во всех отношениях девочкой-отличницей. Родилась в маленьком городке Золингене, близ Вупперталя в 1940 году, в пять лет начала танцевать, окончила школу и без проблем поступила в знаменитую Фолькванг-школе в Эссене. Затем, по рекомендации своего педагога, знаменитого Курта Йосса, ведущего теоретика contemporary dance в Германии, поехала стажироваться в Нью-Йорк у самих Хосе Лимона и Энтони Тюдора. Пока училась, Пина получила всевозможные поощрительные премии за оригинальность постановок, а в Америке Бауш не только ставила что-то в студии, но и сама танцевала в Метрополитен Опера. Йосс позвал ее назад в Германию, и как верная ученица она вернулась и поступила танцовщицей в эссенский «Фолькванг-балет». Она ярко выделялась и была замечена – в 33 года ее пригласили возглавить балет Вуппертальской Оперы.

Бауш согласилась возглавить, но не балет, а новый театр в театре. Среди ее условий были: отмена заявленных в афише на будущий сезон классических балетов «Щелкунчик» и «Спящая красавица», ангажемент танцовщиков из «Фолькванг-балета» и переименование театра в «Танцтеатр». Так началась эра Пины Бауш в Германии.

Верная идеям немецкой экспрессионистки Мэри Вигман, Бауш продолжала развивать ее стиль. И как режиссер танцспектаклей Бауш оказалась талантливее всех своих учителей, потому что ей удалось выработать свой язык не в закрытой студии для посвященных, а на живых театральных подмостках, с реальным зрителем. Вигман шла по линии отрицания форм классического балета, путем последовательного высвобождения жеста, какого-то постоянного оправдания себя. А Пина просто создавала спектакли, очень театральные, естественно, с использованием принципов не балета, а именно танцтеатра.

В первые два года она ставит «Фритц» (1974), «Ифигения в Тавриде» (1974), «Орфей и Эвридика» (1975) и «Весну священную» (1975). Так обозначаются две начальные ветви творчества Пины. «Ифигения в Тавриде» и «Орфей и Эвридика» – танцопера, жанр, изобретённый непосредственно Бауш, количественно так и остановился на двух названиях. В танцопере каждый из персонажей античного сюжета был представлен двумя исполнителями – танцовщиком и оперным певцом.

Когда в 1975 году она поставила свою **«Весну священную»** на музыку Стравинского, Европа затряслась от возмущения. Так же, как самая первая «Весна священная», поставленная в 1913 г. Вацлавом Нижинским, версия Пины Бауш оказалась для своего времени шокирующе натуралистичной. Некоторые даже называли то, что она сделала, извращением. Сцена засыпана торфом, танцовщики падают в него, по залу распространяется смешанный запах мокрой земли и пота. Тончайшие шифоновые платья, тоже вымазанные в торфе, прилипают к телам, подчеркивая их жилистость и натруженность. С первыми лучами солнца одна за другой появляются женщины. Приближаясь по диагонали из глубины сцены к зрителю, они вздергивают невесомые платья и закутывают в них голову жестом, полным страха и отчаянья. Сбитые в единый клин мужчины, чьи движения мощны и агрессивны, объясняют природу этого страха: один из них высматривает среди женщин ту, которая будет принесена в жертву. Красное пятно полотнища мелькает в разных концах сцены: оно переходит из одних женских рук в другие, пока вожак

не накинет его на одну из танцовщиц, ничем не выделяющуюся из толпы, и эта обреченная не превратится в бьющийся в судорогах язык огня.

Главный внешний приём в «Весне» – сцена, полностью покрытая слоем земли. Танцовщицы, в телесного цвета полупрозрачных платьях на тончайших бретельках, по очереди появляются на сцене, медленным шагом ощупывая землю босыми ступнями. Постепенно темп движения нарастает, танцовщицы исполняют небольшие танцевальные комбинации – пластические лейтмотивы, которые будут разрабатываться на протяжении всего спектакля. Именно в этой работе наиболее остро ощущается влияние на Бауш американского танца модерн. Практически вся женская хореография рождается из главного приёма техники Грэм – contraction, «сокращение». Contraction – это резкое, почти рефлекторное сжатие в области диафрагмы (как вариант, ниже центра живота), следствием которого является как бы отзвук сокращения во всём теле – излом в корпусе, шее, тазобедренных суставах, кистях, ладонях, коленях, ступнях. Именно это считается в главном лейтмотиве женских движений у Бауш – резкий удар полусогнутого локтя в бок, от которого и происходит сокращение. Кроме чисто технического уровня есть и смысловой слой. Пысли Грэм, контракшн – главное женское движение; сокращение, которое совершается словно в матке, точка сбора и выплеска женской энергии. И это становится принципиально важным для женского танца в «Весне» Бауш, где женское начало фактически становится причиной смерти. Не рождения, как должно было бы быть, а именно смерти, ведь единственной причиной для выбора Избранной, которую принесут в жертву Весне, является лишь её принадлежность к определенному полу. Именно поэтому танцовщицы, в страхе и предощущении исхода, в исступлении, резкими тычками и взмахами, слово рубят руками самих себя, отторгая свою природу.

Пина сумела так организовать пространство, что никто был не в состоянии встать с места и уйти с ненавистного балета. Вот это умение хореографа балансировать на грани истерики, нервного срыва и даже после него и не прискучить при этом зрителю – важное преимущество ее

танцтеатра. И так как она не сделала театр подмостками для постоянного выражения только авторского «я», как это было в случае ее предшественниц, но сделала артистов, которые внешне выглядят обычными людьми, равноправными создателями, театр Пины Бауш стал неотъемлемой частью немецкой культуры.

«Семь смертных грехов» (1976)

«Семь смертных грехов» – один из первых спектаклей Пины Бауш. Она поставила его спустя три года, как приехала в Вупперталь. За драматургическую основу взяты тексты Бертольда Брехта. Семь смертных грехов – ленность, гордыня, гнев, чревоугодие, похоть, алчность и зависть. Когда Бауш отобразила их на сцене в 1976 году, немецкие рецензенты назвали «Семь смертных грехов» – самым разрушительным зрелищем, какое когда-либо можно было увидеть на немецкой сцене.

В мировой прессе эта работа Бауш описывалась как «прорыв к совершенно новым горизонтам».

Если у Брехта было семь смертных грехов, то у Пины Бауш остался только один: торговля женским телом... Пина Бауш яростно высмеивает тот мир, который построили мужчины для себя и зависимых от них женщин.

В консервативном Вуппертале начала 1970-х ее первые спектакли были освистаны публикой. «Весна священная» на музыку Стравинского – за дикие языческие пляски на засыпанной землей сцене и экспрессивные до некрасивости сцены секса, насилия и смерти. «Семь смертных грехов» – за жестокость, откровенный феминизм и окончательный отказ от классических балетных норм и правил. «Синяя Борода» на музыку Бартока – за то, что ее танцоры наконец-то заговорили на сцене; за хаотичность речи и сюжетных линий; за театральные подмости, устланные опавшей осенней листвой; за болезненную фиксацию режиссера на теме различия полов и жестокости в отношениях между людьми. В общем, за все то, что в скором времени станет режиссерским стилем Пины Бауш и получит отточенную форму в спектаклях «Кафе Мюллер» и «Контактхофф».

Пина Бауш работала очень много. Для нее был главным процесс репетиций, которые приносили ей творческое удовольствие. В течение сезона бесконечный репетиционный процесс. Представлений – около двадцати в год. Татьяна Ратобильская вспоминала об одной из репетиций «Весны священной»: «Она придерживается мягкой манеры общения, говорит тихо. Со своими многонациональными подопечными разговаривает то по-немецки, то по-английски. Пина Бауш просмотрела довольно большой хореографический кусок, не прерывая танца. Хореография полифоническая, при общей идее, каждый танцует что-то свое. После остановки уточняются мизансцены, движения. Пина Бауш ходит среди танцовщиков, в поле ее внимания попадает то один, то другой, с которым она скрупулезно работает над отдельной позой, жестом. Сама показывает легко, округло, плавно. Ее движения – это движения всего тела, не отдельной руки, ноги или головы. Она учит движению, открывающемуся в космос».

Ежегодно в Театре Вупперталя – по премьере. Но Бауш считала свою труппу репертуарным театром и бережно сохраняла все постановки. Их постоянно репетировали, вводились новые исполнители, но в сезон показывалось 6 – 7 старых работ. Каждый год названия меняются, вспоминаются другие работы. Труппа театра своеобразна, как и своеобразны постановки самой Пины Бауш, чью хореографию можно поставить в один ряд с авторской режиссурой. Может быть, в этом кроется причина того, что Пина Бауш не повторяла свои работы в других театрах. Хотя приглашения были, но всегда следовал отказ. Единственное исключение – «Весна священная» И. Стравинского, поставленная в Париже и других городах.

Трудно найти такого художника, чьи эмоции в течение жизни эволюционировали от экзистенциального отчаяния к пьянящему чувству полноты жизни. Пина Бауш – такой художник. Ее вечный скепсис отмечали критики 1970-х годов. В спектаклях царили черно-белые контрасты, экспрессия, граничащая с жестокостью, нервные срывы, одиночество, потерянности. Ее «Весна священная» взбудоражила даже

выдавший виды Париж – экстатический танец обезумевших, полуобнаженных женщин на засыпанной торфом сцене. Ее «Контактхоф» исследовал проблему человеческого общения: безмолвные баталии мужчин и женщин, светские «шутки» вроде заводной мыши, которой кавалеры пугали дам, жутковатое танго-медитация, во время которого, никем не замеченная, умирала одна из девушек, и, наконец, издевательства, которые изящно проделывали друг над другом женщины на каблуках и мужчины в смокингах – звериные инстинкты, прорвавшиеся сквозь хрупкие заслонки культуры. В ее культовом «Кафе “Мюллер”» (единственном, где станцевала сама Пина Бауш) люди плутали меж многочисленных стульев, не в силах выпутаться из ситуации-наваждения, найти пути друг к другу, вернуться к себе истинным. Безысходность и тоска – были темами Пины Бауш.

Спектакли 1990-х годов носили иные оттенки. Это были спектакли-путешествия – «Страна лугов» (Будапешт), «Мойщик окон» (Гонконг) и «Мазурка Фого» (Лиссабон).

Пина Бауш не просто вывела современный танец на качественно иной уровень, а создала новый стиль. Ее искусство летит поверх барьеров традиции – будь то традиция классического балета или традиция современного танца, который возвел на пьедестал естественный жест, не заботясь о том, что само по себе естество может оказаться и не сценичным. Она отказалась даже от телесных стандартов. Очкарики, пухленькие или слишком высокие, или зашедшие далеко за границы «балетного» возраста, как знаменитый апологет Пины Бауш Доменик Мерси, европейцы, африканцы, азиаты, уникальные и объединенные в одно целое, зовущие к объединению свою публику – такова труппа, воспитанная Пиной Бауш. В ее труппе не было этуалей и кордебалета – каждый имеет право на самовыражение и собственные открытия, каждый мог почувствовать себя сотворцом на ее репетициях по 12 часов в день.

Опусы Бауш – остросоциальны, как у любого немецкого режиссера. И в этом смысле она – наследница социального театра Бертольда Брехта (она не раз обращалась к его пьесам). Но социология Бауш особенно

интересна тем, что она зашла в дверь ее театра прямо с улицы, то есть сфера интересов хореографа захватывает не универсальные понятия, а конкретные, частные истории. Заплаканное лицо девочки на улице, драка детей во дворе, незащитная доступность чернокожей официантки в немецком кафе и т.д. – эти темы и их подоплеку исследовала хореограф.

В один из своих приездов в Москву Пина Бауш увидела в музее православные иконы и все предназначенное для официальных мероприятий время провела возле ликов святых. Наверное, она хотела напитаться русской культурой, чтобы потом сделать спектакль о России, как уже сделала о Гонконге, Португалии и Испании.

Вокруг закулисной работы Пины Бауш никогда не витали легенды. Когда ее спрашивали журналисты об устройстве театра, Бауш с удовольствием рассказывала, что работа была распределена между коллективом танцовщиков-постановщиков, каждый отвечал за свой участок, но первоначальная идея все-таки рождалась в ее голове и за финальную реализацию отвечала только она. Бауш не была в традиционном смысле учителем жизни для молодого поколения, она сама творила театр, а другие были зрителями.

Пина Бауш создает свой танцевальный театр. В нем киноизображение уподобляется театральной декорации, пластика артистов – языку, речь – жестикуляции, а действие в целом – музыкальному произведению или фильму со сложным монтажом. В ее танцевальных композициях собственно танца немного. Ее практика доказывает, что человек, унаследовавший культурный опыт, более свободен в выражении эмоций, чем отрицающий всякие правила.

Цель исследования театра Бауш – внутренний мир личности. Но инструмент исследований всегда один – тело. Ее представление о мире – субъективно, как и ее представление о теле. Это всегда что-то разорванное, нервное, эклектичное.

Основная идея, сформулированная идеологами хореографического авангарда, заключалась в поисках «естественной» (свободной от условности и стилизации) жестикуляции. Предполагалось, что только она

способна по-настоящему передать все нюансы человеческой психики. На этом пути открытия Пины Бауш ставят ее в один ряд с хореографами, существенно изменившими взгляд на развитие хореографического искусства XX столетия.

Немецкая пресса называет свою великую соотечественницу «главным экспортным товаром Германии».

ПИНА БАУШ (1940 – 2009)

Родители будущего хореографа держали маленький ресторанчик в Золлингене и мало занимались дочерью. В пять лет ее привели на просмотр в балетную студию, где Пина легко исполнила все задания. С тех пор вопрос, кем быть, для нее не стоял. В 1955-м поступила на отделение танца Фольквангской высшей школы в Эссене (Германия), училась у одного из основателей немецкого экспрессионизма Курта Йосса, стажировалась у Хосе Лимона и Энтони Тюдора, танцевала в «Новом американском балете» и труппе «Метрополитен-опера».

Одним из главных людей в творчестве Бауш оказался немецкий хореограф, педагог и создатель известной Folkwangschule Курт Йосс. Именно в этой школе юная Пина с 14 лет начнет изучать разные виды танца. Главной целью школы было воспитание современного танцовщика с хорошим базовым знанием классического танца и танца модерн, а также подкованного в теории и практике музыки, знающего историю живописи и костюма, способного импровизировать. Пина закончила школу с отличием, у неё были прекрасные танцевальные данные и внутренняя восприимчивость, природное любопытство. Как лучшая ученица, она была награждена грантом на стажировку в американском колледже Джуллиард в Нью-Йорке. Уехав на один сезон, она пробыла в Америке два года. Поначалу находиться в незнакомой стране без знания языка и без знакомых ей было безумно тяжело. Но это было время великих танцевальных свершений в Америке. И Пина училась у знаковых персон американского танца: Пол Тейлор – один из первых танцовщиков труппы Марты Грэм, Хосе Лимон – американский хореограф мексиканского происхождения, создавший авторскую танцевальную технику, основанную

на сложнейшей координации. Лукас Ховинг – один из лучших танцовщиков труппы Лимона. К тому же Бауш посчастливилось в этот период выступить на сцене Метрополитен Оперы.

Вернувшись по просьбе Йосса из Америки, Пина стала не только солисткой труппы Folkwang Ballet, но и ассистентом Йосса, а позже и возглавила труппу на непродолжительное время.

В 1963 году Пину Бауш (33 года) приглашают в Вупперталь возглавить балетную труппу Вуппертальской Оперы. Вупперталь, в котором она провела 36 плодотворных лет – довольно маленький немецкий городок до 1970-х годов упоминался в энциклопедиях лишь дважды: как родина Фридриха Энгельса, и как место изобретения аспирина.

Первое, что она сделала, – переименовала балетную труппу в танцтеатр. Под понятием «танцтеатр» (в узком смысле слова) подразумевают комплексную систему мышления и чувствования, в которой абсорбировались ведущие идеи и методы постмодернизма – с его бесконечной иронией, самоиронией, деконструкцией и нарушением всяческих границ.

«Я не следую никакой школе, я просто танцую. Безумие считать, что в танце должна существовать какая-то норма, на которой построен классический балет, а все остальное – не танец. Танец может жить в любых формах. Главное – это точность пластического выражения мысли, эмоции. И дело здесь, конечно, не в технике классического танца, а в жесте, выражающем сущность происходящего с человеком. Не в том, как человек движется, а в том, что им движет».

Творчество Пины Бауш – это особая публицистическая смесь язвительного юмора самой Бауш и ее печального взгляда на жизнь. В ее постановках есть и диалоги, и обыденные человеческие движения, заимствованные из американской постмодернистской хореографии 1960-х годов. При этом в работах навязчиво используются сцены физического насилия.

Пину Бауш интересовала уникальность человеческой личности в контексте таких универсальных понятий, как любовь и насилие, тоска и одиночество, страх и агрессия, рождение и смерть, природа и человек.

Пину Бауш нередко обвиняли в аморальности. Однако с тем же правом ее поклонники и последователи могли сказать, что спектакли Пины Бауш — это обвинительный вердикт человечеству за жестокое равнодушие друг к другу.

Если судить по «Кафе Мюллер» (классической работе конца 1970-х, являющейся сублимацией ее детских воспоминаний) или «Контактхоффу» (о возрастных стереотипах и страхе старости), наиболее наглядно и грубо этот грех человечества проявлялся в отношениях между мужчинами и женщинами. Эта мысль вызывала в ней боль. Возможно, даже сладостную боль.

Получать от боли радость и даже удовольствие сначала научилась ее труппа, а потом и зрители. Причем безо всяких гендерных различий. В числе ее поклонников – Питер Брук, Роберт Уилсон, Робер Лепаж, Вим Вендерс... Федерико Феллини снял ее в роли слепой принцессы в фильме «И корабль плывет», а в лучшем фильме Педро Альмодовара «Поговори с ней» герои в начале и в конце смотрят именно ее балеты.

Россияне впервые увидели Пину Бауш на экране в феллиниевском шедевре-апокалипсисе «И корабль плывет» (1983). Ее слепая принцесса на ощупь играла в шахматы, невидящие глаза были точно обращены внутрь себя, к сути вещей, по лицу блуждала загадочная улыбка, и казалось, что она знает об этой тонущей цивилизации и равнодушном мире что-то такое, чего не дано постичь зрячим глупцам.

Вторым культовым кинорежиссером, для которого Пина Бауш стала своеобразным талисманом и музой, оказался Педро Альмодовар. Отрывок из ранней Пины Бауш, мрачной, экспрессивной, изучившей все оттенки одиночества, стал своеобразным эпиграфом к его фильму «Поговори с ней».

Впервые в России Танцевальный театр Пины Бауш увидели в 1999 году. Спектакль «Гвоздики», показанный тогда на сцене Московского

театра им. Моссовета, был радикальным опытом нового театрального языка: это был не танец, но своевольный коллаж, в котором актеры обнаруживали состояния внезапной боли и радости, тоски и страсти, желания и опустошенности. И все это сравнивалось с полем гвоздик, которое вытаптывается ногами без сожаления. «Гвоздики» Пины Бауш оказались центром актуальной художественной жизни. Коллаж, фрагментарность, обрыв связи, несопоставимость фактур и смыслов, отказ от линейного сюжета – все в границах театрального постмодернизма. С тех пор каждый приезд Танцевального театра Бауш в Россию предполагался как явление в мире искусства.

Пина безбожно курила всю свою жизнь. И у нее не было особых проблем со здоровьем. Но в 69 лет ей вдруг становится плохо, она идет ко врачу, и ей диагностируют рак легких. Она умирает спустя пять дней после того, как узнала об этом диагнозе. Для всего мира её смерть оказалась шоком.

Пину Бауш трудно назвать хореографом в прямом смысле слова. Ее вещи работали и работают на пересечении жанров. Движение, танец сменяются разговорным повествованием, а иногда главным выразительным средством становится сама сцена, материал декораций или их расположение в сценическом пространстве. Так же сложно обстоит дело и с музыкой. Для Бауш столь же естественно обращаться к классическим формам и ставить, к примеру, «Весну Священную» Стравинского, как и использовать шлягеры, джазовую импровизацию, оперетту и даже комбинировать детские песни с музыкой парижского авангардиста-электронщика Пьера Анри. Пина Бауш говорила: «Для меня спектакль – это жизнь в самом простом значении слова. Она важнее всего»».

«Меньше всего я интересуюсь тем, как люди двигаются. Меня интересует, что ими движет», – в этих часто цитируемых словах Пины Бауш – не только ее философия, но и мировоззрение, и манифест многих поколений танцовщиков и хореографов, совершивших революцию в танце.

Театр Пины Бауш никогда не был формальной, жестко структурированной организацией. Отношения между хореографами и

танцорами строились на удивительной душевной привязанности и доверии, а репетиции были таким интимным процессом. Но именно в силу этих обстоятельств от театра Пины Бауш, возможно, скоро вообще ничего не останется. Разве что несколько видеозаписей ее спектаклей, дорогие интервью, которые она не любила давать (то ли из высокомерия, то ли от какой-то чрезмерной стыдливости) да документальный фильм Шанталь Акерман – кажется, единственная адекватная попытка зафиксировать на пленке жизнь ее удивительного театра.

В 2009 году сын Пины Бауш Саломон основал Фонд, названный ее именем. Сегодня «Танцтеатр Вупперталь – Пина Бауш и танцоры» продолжают развивать ее наследие, новое поколение танцоров из 16 стран изучает ее репертуар.

Folkwang University of the Arts (г. Эссен, Германия)

В этом учебном заведении обучение по программе Dance B.A. длится 4 года. Большое внимание здесь уделяется практике – с самого начала обучения у студентов есть возможность работать со знаменитыми хореографами и участвовать в мастер-классах и воркшопах по различным танцевальным техникам. Поощряется сотрудничество со студентами других факультетов и совместные проекты.

Воркшоп (“workshop” с англ. «мастерская»)

1. Интенсивность обучения. Во время воркшопа участники получают новые навыки и сразу применяют их на практике.

2. Экономия времени. Воркшопы часто объединяют теорию и практику в одну линию. Поэтому участники получают знания уже в процессе работы. Такой подход повышает запоминаемость информации.

3. Высокая интенсивность группового взаимодействия. Воркшопы — это отличная платформа для нетворкинга. Участники активно взаимодействуют во время обучения как с экспертом, так и между собой.

Курс ведется на немецком, при этом для поступления на эту программу знание языка не требуется. Тем не менее, после двух семестров обучения студент должен подтвердить владение немецким на уровне A2.

Кандидатов с выдающимися способностями могут принять и без обязательного для иностранцев допуска к поступлению в немецкий вуз.

Глава Гамбургского балета с 1973 года и Гамбургской балетной школы с 1978 года – Джон Ноймайер.

ДЖОН НОЙМАЙЕР (1942)

Джон Ноймайер – танцовщик и балетмейстер американского происхождения, работающий преимущественно в Германии.

Джон Ноймайер – выдающийся балетмейстер, профессиональный литературовед и историк театра, создал свой неповторимый стиль в хореографии. Отправной точкой для его творчества часто служат литературные произведения, на основе которых он создает балеты, перенося на сцену атмосферу и идеи источника, но сам сюжет отражает собственные впечатления Ноймайера-хореографа.

Джон Ноймайер родился в Милуоки (штат Висконсин, США) в 1942 году. Окончил университет города Маркета (штат Мичиган), получив звание бакалавра по английской литературе и театроведению. Танцами начал заниматься в университете, что достаточно поздно по меркам профессионального обучения танцам. Они настолько увлекли Ноймайера, что после окончания университета он уехал в Лондон в Королевскую балетную школу. Потом был Королевский балет в Копенгагене. Ноймайер учился у многих педагогов и параллельно изучал классический танец и танец модерн. Среди своих педагогов он особо выделяет Веру Волкову, занятия с которой в Лондоне дали ему многое в изучении секретов классического танца.

Исполнительская деятельность Ноймайера началась в 1963 году, когда по приглашению Джона Кранко он приехал на положение ведущего танцовщика в труппу Штутгартского балета. Там же Ноймайер попробовал себя в качестве балетмейстера-постановщика. С 1969 по 1973 годы он являлся директором Франкфуртского балета, где поставил свои редакции классических спектаклей: «Щелкунчик», «Ромео и Джульетта», «Дафнис и Хлоя».

В 1973 году Джон Ноймайер стал директором и художественным руководителем Гамбургского балета. Он сумел сделать эту труппу одной из ведущих в Германии и добиться ее международного признания. Этому немало способствовала и балетная школа, которая была открыта при театре в 1978 году. В 1989 году школа и труппа Ноймайера получают собственное здание «Центр балета» (Ballettzentrum) от муниципалитета Гамбурга, которое включает интернат на 30 учащихся и девять репетиционных студий. В настоящее время более 80% танцовщиков Гамбургского балета являются выпускниками этой школы.

Русское искусство первого десятилетия XX века – особая сфера интересов Джона Ноймайера. Много лет он собирает коллекцию экспонатов, посвященную «Русским сезонам» Сергея Дягилева и творчеству Вацлава Нижинского (включая крупнейшее собрание рисунков артиста). Последнего Ноймайер считает уникальной личностью, блестящим танцовщиком и самым революционным хореографом своего времени. Не только коллекция связана с именем Нижинского, но и одноименный балет, в котором Ноймайер по-своему интерпретирует развитие танцевального искусства первых десятилетий XX века.

В 2006 году Ноймайер учреждает специальный фонд, целью которого является сохранение его творческого наследия, и юридически закрепляет за Гамбургом все права на свою уникальную коллекцию экспонатов по теме балета, в которой объекты искусства дополнены архивом и библиотекой.

В 2011 году Ноймайер становится основателем Национального молодежного балета Германии (Germany's National Youth Ballet), располагающегося на базе Гамбургской балетной школы. Восемь артистов этой молодежной труппы выступают за пределами основной площадки Гамбургского балета на сцене Государственной оперы Гамбурга.

В 2018 году Ноймайер приглашает Ольгу Смирнову и Артёма Овчаренко – приму-балерину и премьера Большого театра – в качестве приглашенных артистов его труппы.

В последние годы Ноймайер уделяет много внимание подготовке смены молодых хореографов. В 2019 году ведущие солисты его труппы

Марк Жюбет, Алеш Мартинес и Эдвин Ревазов подготовили вечер одноактных балетов «Шекспир – Сонеты».

Ноймайер является автором более двухсот хореографических произведений. Основным направлением его творчества являются полнометражные сюжетные драматические балеты, выявляющие тесную связь хореографа с мировой литературной традицией самого начала творческого пути: «Дама с камелиями» по роману Дюма-сына, «Чайка» по А. П. Чехову, «Смерть в Венеции» по Т. Манна, «Трамвай „Желание“» по Т. Уильямсу, «Анна Каренина» по Л. Н. Толстому, балеты по шести пьесам У. Шекспира («Ромео и Джульетта», «Гамлет», «Сон в летнюю ночь», «Отелло», «Двенадцатая ночь», «Как вам это понравится») и др. Новаторским ответвлением становятся его симфонические балеты на музыку Г. Малера и танцевальные «мессы» и оратории на музыку И.-С. Баха, В. А. Моцарта, Г. Ф. Генделя.

Значительным этапом в его творчестве стали также постановки «балетов-сказок» или «балетов-легенд». К их числу относятся: «История Золушки», «Ундина», а также его интерпретация гомеровской «Одиссеи», показанная впервые в Афинах в 1995 году.

Международное признание получили его балеты на музыку симфоний Г. Малера, «Страсти по Матфею» И. С. Баха, «Реквием» В. А. Моцарта, «Танцы Бернштейна» (1998), «Мессия» (1999), и «Нижинский» (2000). Джон Ноймайер исполнял главную партию Иисуса Христа в собственном балете «Страсти по Матфею» на музыку И.-С.Баха с премьеры в 1981 году и до 2005 года.

Балеты Дж. Ноймайера идут на многих сценах мира: в Парижской опере, Американском театре балета, Токийском балете, Королевском балете (Лондон), в Мариинском театре и др.

Джон Ноймайер удостоен множества почетных званий и наград, в их числе: орден Федеративной Республики Германии, медаль Рыцарского Креста «Данеброг» (1989), звание рыцаря ордена Искусств и литературы Французской республики, а также «Европейский Приз Датского Принца Хенрика» и Золотой «Данеброг» из рук королевы Маргреты II (2000).

В 1992 году Ноймайер стал первым лауреатом «Бенуа де ла Данс». Приз носит имя Александра Бенуа – одного из вдохновителей «Русских сезонов». Автор призовой статуэтки – представитель молодого поколения рода Бенуа – французский художник Игорь Устинов. В трех главных номинациях – «Лучшая работа хореографа», «Лучшая роль балерины и танцовщика» – в разные годы лауреатами становились Джон Ноймайер, Уильям Форсайт, Ролан Пети, Диана Вишнева, Ульяна Лопаткина, Николай Цискаридзе, Андрей Уваров, Фарух Рузиматов.

Впервые Гамбургский балет приехал в Россию в конце 1981 года в рамках культурного обмена между городами-побратимами Гамбургом и Ленинградом. Балетмейстер Джон Ноймайер стал открытием этих гастролей не только для русской публики, но и для искушенных профессионалов танца.

Его балет «Сон в летнюю ночь» был охарактеризован как опыт в области «пластической режиссуры», в которой объединены и поиски музыки, и специфическая балетная театральность, и решение собственно хореографических задач. Постановка вызвала множество споров, размышлений о путях развития современного балетного театра, раскрыв русскому зрителю поиски европейских хореографов в области расширения и обновления балетной лексики. Находки были интересны. «Тему общности всего сущего – будь то мир фантастический или реальный, возвышенный или низменный – хореограф предельно обострял, поручив одним и тем же исполнителям роли сначала в мире реальном, затем – сказочном. В итоге каждый персонаж проживал двойную жизнь – сначала в своем обычном, затем в преображенном качестве. Волшебные превращения тому способствовали. Пластический образ центральных героев обретал новое измерение, когда они в другом обличье оказывались в мире фантастическом».

Многие искусствоведы находят взаимосвязь творчества Ноймайера с традициями танца модерн. Неслучайно сам хореограф считает, что его предшественники на балетмейстерском поприще – М. Грэхем и С. Шорер.

У Джона Ноймайера свое отношение к балетам классического наследия. Он глубоко убежден, что только тогда возможно интересно сделать спектакль прошлого, когда балетмейстер знает и уважает то, что сделали его предшественники. В таком случае современное прочтение может стать действительно интересной работой.

«Уважение к традиции не снимает необходимости трезвого отношения к конкретному произведению. Сразу же следует решить – все ли в нем отвечает высоким требованиям? Например, разве может считаться неприкосновенным, – задает вопрос хореограф, – либретто «Лебединого озера»?». Спектакль-сенсация «Иллюзии как Лебединое озеро» был поставлен на грани эпатажа. Ноймайер кардинально изменил сюжет балета: нет ни озера с лебедями, ни заколдованной принцессы-лебедя, ни злого гения Ротбарта – есть их искаженные очертания, которые возникают в болезненном сознании главного героя. Главный герой спектакля – баварский король Людвиг II. У него есть двойник, как парафраз двойственного женского образа балета Одетты – Одиллии. На такую трактовку спектакля Ноймайера натолкнул тот факт, что реальный исторический персонаж – безумный король Людвиг II – был страстным поклонником лебедей и лунного света. Три героя потустороннего мира – Ротбарт, Охотник за бабочками и Человек-тень – сливаются у Ноймайера в единый образ дьявола-соблазнителя. Такое прочтение музыки П.И. Чайковского абсолютно индивидуально и далеко от трактовок, которые возникали в известных творениях М. Петипа, А. Горского, Л. Иванова и В. Бурмейстера. По мнению балетмейстера, сегодняшнему зрителю гораздо интереснее следить за прихотливой игрой подсознания героя, находящегося на грани безумия, чем за перипетиями старинной легенды о заколдованных девушках.

Работая над этим спектаклем, Ноймайер ощущал себя психоаналитиком, исследующим темные бездны подсознания, а не сказочником, какими были прежние либреттисты «Лебединого озера». Центральная фигура спектакля – танцовщик, который отодвигает на второй

план балерину. Хореографию Ноймайера всегда отличает изощренность и изобретательность, в «Иллюзиях...» это проявилось в полной мере.

В апреле 2001 года в Петербурге Джон Ноймайер представил свой вечер балетов. Переговоры о постановке его балетов для Мариинского театра велись несколько лет. Для вечера были выбраны «Весна и осень» на музыку Дворжака и «Тогда и теперь» на музыку Шнитке. Третий балет – «Концерт для альты» Альфреда Шнитке – сочинялся специально на артистов Мариинского театра. Во всех трех балетах была занята вся труппа театра и все прима-балерины.

В 2007 году на афише Московского музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко появился новый балет по мотивам пьесы А.П. Чехова «Чайка». Ее премьера состоялась в 2002 году на сцене Гамбургской государственной оперы, балетную труппу, которой Джон Ноймайер возглавляет более тридцати лет.

В интерпретации Ноймайера чеховская «Чайка» – это спектакль о людях, посвятивших себя танцу. Тригорин – известный балетмейстер, Аркадина – прима императорского театра, Костя – начинающий хореограф-экспериментатор, а Нина – юная девушка, мечтающая о профессиональной сцене. «Я не перевожу и не интерпретирую слова Чехова. Я создаю нечто из того ощущения вдохновения, которое появилось благодаря его словам. И спектакли, которые я создаю, должны быть интересны так же и для тех людей, которые никогда не читали пьес Чехова», – сказал в интервью Джон Ноймайер. «Самое главное для постановщика – найти суть. И уже найдя суть, нужно решить, есть ли возможность перевести ее в бессловесный язык, есть ли у выбранного материала сила и потенциальная возможность быть воплощенным на сцене. Разумеется, у каждого постановщика свое видение, поэтому если Эйфман ставит «Чайку», то его видение будет сильно отличаться от моего». Картины спектакля посвящены разным видам танца в России того времени. Танцевальная тема Кости – это авангардная хореография. Балет Тригорина – пародия на рутинный классический танец придворного театра. Стиль танца Нины – варьете. И все это органично вплетено в музыку Д. Шостаковича, П. Чайковского, А. Скрябина, Э.

Гленни. Балет становится интересен не только оригинальным прочтением пьесы Чехова, но и представляет своеобразное исследование танцевального искусства Серебряного века.

В начале своей карьеры Джон Ноймайер работал танцовщиком в труппе Мориса Бежара. Это был интересный период в жизни Ноймайера, когда исполнительская часть занимала все время. Рядом с Бежаром представлять себя балетмейстером было практически невозможно. Добрые отношения с Бежаром сохранились и после ухода Ноймайера из труппы.

В 1984 г. Морис Бежар восстановил свой балет «Стулья» на музыку Р. Вагнера (по мотивам пьесы Э. Ионеско) для Джона Ноймайера и Марсии Хайде. Спектакль вошел в репертуар Штутгартского балета и неоднократно вывозился на гастроли.

Джон Ноймайер – признанный классик современного балета. Как сказал о нем прославленный хореограф Морис Бежар, «хореография Ноймайера может вызывать два противоположных чувства: бурный восторг или полное неприятие, единственно, чего она не в состоянии сделать, – оставить зрителя холодным и равнодушным».

Одна из наиболее значительных фигур в хореографии 2-й половины XX века – Уильям Форсайт.

УИЛЬЯМ ФОРСАЙТ (1949)

Уильям Форсайт – американский танцовщик и хореограф, работающий преимущественно в Германии. Разработчик техники танцевальной импровизации.

В 1969 году начал учиться в балетной школе Джоффри в Нью-Йорке и начал свою профессиональную карьеру в качестве ученика в балете Джоффри в 1971 году. Будучи стажёром «Балета Джоффри», дебютировал на сцене в Чикаго в 1971 году. В 1973 году вслед за своей женой Эйлин Брэди переехал в Германию, где был принят в состав Штутгартского балета. При поддержке руководителя балетной труппы Марсии Хайде начал пробовать себя в качестве хореографа. В 1976 году поставил свой первый балет, «Изначальный свет» и официально получил должность хореографа.

С 1984 года в течение 20 лет руководил Франкфуртским балетом.

Форсайт активно использует в своей работе достижения современной техники и цифровые технологии. В 1999 году, когда труппа была на гастролях, совместно с «Siemens Art program» он провёл во Франкфурте уличную художественную инсталляцию с использованием видеозаписей своих артистов. В 2001 году планировал провести похожую акцию на Манежной площади в Москве в рамках II Европейского фестиваля современного танца – однако она была запрещена российскими властями.

В 2005 году создал собственную труппу «The Forsythe Company», занимающуюся экспериментами в области современного танца.

Уильям Форсайт считается одним из блестящих «выпускников» штутгартской «кузницы хореографов», основанной Дж. Крэнко — наряду с Джоном Ноймайером и Иржи Килианом.

Его постановки исполняются по всему миру, включая Шведский Королевский балет, Датский Королевский балет, Балет Лионской оперы, Star Dance Company (Токио), Балет Немецкой государственной оперы (Берлин), Балет Дюссельдорфской оперы, Мариинский театр и др.

Продюсирует и участвует в создании большого количества архитектурных и перформанс-инсталляций. Инсталляции выставлялись в Лувре, на венецианской Биеннале и других значимых площадках. Его короткометражный фильм «Соло» был представлен в 1997 на Биеннале Уитни.

Обозначил новую веху в развитии обучения танцу, выпустив в 1994 первый в своем роде компьютерный продукт «Технологии импровизации: Инструмент для аналитического танцевального ума», который используется балетными компаниями, танцевальными школами, университетами, архитектурскими программами дополнительного образования и средними школами. Различные крупные университеты и культурные центры по всему миру часто приглашают Форсайта в качестве преподавателя. Сейчас он является одним из содиректоров и преподавателей программы Европейской Сети Учеников Танца.

Нельзя сказать, что Форсайт создал авторскую технику, его подход скорее является подходом хореографа, то есть больше относится к композиции движений. Однако использование им системы Рудольфа Лабана и развитие этой системы позволяет говорить о некоем авторском подходе к анализу и использованию движения.

Уильям Форсайт довёл рационализацию движения до предела и в результате «вышел в другое измерение». Предельная избыточность вариантов развития любого элемента хореографии в сочетании с ясностью логики этого развития позволяет ему избежать рациональности. Тотальность личности танцовщика на стыке рациональности и интуиции, изощренная композиция, сложный, «ушедший из классики», язык движения, современная авангардная музыка.

Обращаясь к системе Лабана, Форсайт изменяет ее, создавая центры по всему телу танцора, множество сферических пространств вокруг него, и в дальнейшем каждое пространство может измеряться. Бесконечность вращающихся осей может иметь центры в щиколотке правой ноги, в районе уха, правого локтя или целой конечности, и в связи с этим в системе Форсайта любая точка или линия в корпусе или в пространстве может стать центром движения.

В технике Форсайта состояние несбалансированности – это состояние тела, которое появляется от бесконечных движений, которые разрушают установленные образцы движений, принятые в различных техниках танца модерн. Это выражается в том, как с помощью почти медитативного действия находятся те точки, где потерян баланс и начинается падение. Таким образом, танец на первый план выдвигает непрерывные исчезающие моменты движения.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО США ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

AMERICAN BALLET THEATRE (АВТ) – является одной из ведущих балетных компаний США. Американский театр балета вместе с Балетом Нью-Йорка и Балетом Сан-Франциско являются «триумвиратом

великих классических трупп, определяющих сегодня американский стиль на мировой сцене».

Основанная в 1940 году Национальная Американская балетная труппа сформировала репертуар, включающий все значительные балеты XIX и XX веков, работы многих великих хореографов XX века: Джорджа Баланчина, Энтони Тюдора, Джерома Робинса, Агнес Де Миль и Твилы Тарп. В 1980 году художественным руководителем АВТ стал Михаил Барышников, под руководством которого были обновлены и поставлены многочисленные классические балеты. С октября 1992 АВТ возглавляет художественный руководитель Кевин МакКензи.

Артисты компании делятся на кордебалет, солистов и ведущих танцовщиков (principal dancers) – премьеров и прима-балерин; при театре также есть молодёжная труппа стажёров АВТ Studio Company.

История

Американский театр балета ведёт свою историю от небольшой труппы «Балет Мордкина» (the Mordkin Ballet), основанной русским эмигрантом, бывшим солистом Большого театра Михаилом Мордкиным в 1937 году из своих учеников; солисткой труппы стала его ученица Лючия Чейз. В 1940 году Мордкин вместе с Чейз основали новую компанию с другим репертуарным принципом – «Театр балета» (англ. Ballet Theatre). В 1941 году её ядро составили 18 артистов «Оригинального русского балета», во главе с Альберто Алонсо.

Лючия Чейз руководила труппой в течение 40 лет. В 1956 году «Театр балета» получил к своему названию приставку «Американский». В 1960 году стал первой американской балетной труппой, гастролировавшей в Советском Союзе.

Отличительной чертой труппы стало разнообразие репертуара, привлечение хореографов различных направлений. В первый сезон шли спектакли классического наследия («Жизель», «Тщетная предосторожность», 2-й акт «Лебединого озера»), постановки балетмейстеров М. М. Фокина, А. Тюдора, М. М. Мордкина, А. Долина, молодых американских хореографов А. Де Миль и Ю. Лоринга. В

последующие годы в труппе ставились также экспериментальные спектакли современных хореографов, работающих в области классического балета и танца модерн. Постановки Джорджа Баланчина являются визитной карточкой американского балета, своеобразным автографом.

С 1980 по 1989 год театр возглавлял Михаил Барышников. На сцене АВТ в разное время танцевали Рудольф Нуриев, Андрис Лиєпа и Владимир Малахов. С 1992 театр возглавляет Кевин МакКензи.

АВТ – один из ведущих американских балетных коллективов. Эkleктика репертуара искупается высоким профессионализмом труппы, умением в различных по характеру произведениях передать своеобразие, стиль каждого из них.

НЬЮ-ЙОРК СИТИ БАЛЕТ (New York City Ballet) – балетная труппа, организованная в 1948 году Джорджем Баланчиным и Линкольном Кирстейном в Нью-Йорке.

История труппы берёт своё начало от Школы американского балета, основанной в 1934 году, вскоре после того как в октябре 1933 года Баланчин по приглашению Кирстейна приехал в США. В Школе Баланчин был художественным руководителем. В обучении он делал акцент на точность и скорость движений, а также на глубокое понимание музыки. Постепенно он разработал собственный уникальный стиль, который отличается высокой скоростью, глубокими плие и высокими требованиями к физической подготовке танцоров.

Свою первую труппу Баланчин и Кирстейн организовали уже в 1935 году, однако из-за проблем с финансированием и администрацией в 1941 году она распалась. На протяжении последующих нескольких лет они неоднократно создавали новые труппы, которые так же быстро распадались. Наконец, в 1946 году они организовали труппу «Балетное сообщество» (англ. Ballet Society). На протяжении двух лет она выступала на сцене Центра музыки и драмы Нью-Йорка, после чего вошла в его состав уже как Нью-Йорк Сити балет.

В 1949 году ассистентом Баланчина стал Джером Роббинс. С 1951 по 1958 год главным танцором был Андре Эглевский. В 1964 году труппа

переехала в спроектированный Филипом Джонсоном специально для неё Театр штата Нью-Йорк в Линкольн-центре (с 2008 года – Театр Дэвида Коха). После смерти Баланчина в 1983 году главным балетмейстером стал Питер Мартинс. С начала 1990-х годов Нью-Йорк Сити балет проводит программу поощрения молодых хореографов, представляя их постановки раз в несколько лет. Ныне балетная труппа является одной из самых популярных в мире.

Основу репертуара составляют балеты руководителя труппы Баланчина, поставившего здесь свыше 100 спектаклей; преобладают бессюжетные балеты, где танец существует как средство интерпретации музыки, классической или современной, не предназначенной для сценического воплощения; балетмейстер создаёт средствами классического танца хореографический образ аналогично образу музыкальному: «Серенада» на муз. Чайковского (1934), «Концерто барокко» на муз. концерта для двух скрипок Баха (1940), «Балле эмпириаль» на муз. 2-го концерта для фп. Чайковского (1941), «Симфония до-мажор» на муз. симфонии Бизе (1948), «Блестящее аллегро» на муз. 3-го концерта для фортепиано Чайковского (1956), «Караколь» на муз. Моцарта (1952), «Эпизоды» на муз. Веберна (1959), «Квартет Брамса-Шёнберга» (1967), «Концерт для скрипки» на муз. концерта для скрипки с оркестром Стравинского (1972), «Камерная музыка No 2» на муз. Хиндемита (1978) и др.

Большое место в репертуаре «Нью-Йорк сити балле» занимают балеты Стравинского в постановках Баланчина: «Аполлон Мусагет», «Поцелуй феи», «Игра в карты» (все – 1937), «Агон» (1957), «Жар-птица» (1949 и 1970, совм. с Дж. Роббинсом) и др. В 1972 к фестивалю Стравинского труппа показала в постановке Баланчина – «Скрипичный концерт», «Концертные танцы», в постановке Роббинса – «Фантастическое скерцо», «Дамбартон-Окс», в совместной постановке этих балетмейстеров – «Пульчинеллу» и др.

В труппе выработалась своя исполнительская манера, которая определяется методом преподавания в Школе американского балета (где

работали русские педагоги П. Н. Владимиров, А. Н. Обухов, Ф. Л. Дубровская, А. Д. Данилова) и характером репертуара.

В настоящее время под руководством Питера Мартинса в постановках принимают участие около 100 танцоров, а в оркестре задействованы 62 музыканта. Труппа прочно обосновалась в Нью-Йорке в театре имени Джона Коха и гастролирует по стране и за рубежом.

Домом для балета Нью-Йорка является Театр Дэвида Х. Коха в Линкольн-центре.

ДЖЕРОМ РОББИНС (1918 – 1998)

Он остался в памяти современников как один из лучших хореографов и законодателей американского балета двадцатого века. Именно про него можно было сказать: наутро после премьеры он проснулся знаменитым...

Джером Уилсон Роббинс родился 11 октября 1918 года, за месяц до окончания Первой мировой войны, в еврейском госпитале Манхэттена, в семье еврейского эмигранта из царской России Натана Рабиновича.

В начале двадцатых годов семья переехала в Нью-Джерси, где отец и дядя мальчика открыли компанию по продаже корсетов. Услугами этой компании пользовалось большое количество эстрадных актеров и театров. В детские годы Джерома начали учить играть на скрипке, но он, насмотревшись на знакомых отца, больше полюбил танцы, сценическое движение. Окончив школу, Джером поступил в Нью-йоркский университет, где начал изучать химию.

Но он быстро осознал, что химия – это не то, чему бы он мог посвятить свою жизнь, бросил университет и стал учиться танцевальному искусству в Новой Танцевальной Лиге (New Dance League). Потом Джером исполнял хоровые и сольные партии в театрах Бродвея, выступал в составе труппы «Нью-Йорк Сити балле». Выразительная пластика сделала его популярным у театралов Нью-Йорка. Наконец он познакомился с Михаилом Фокиным.

Недостаток у Джерри классической балетной тренировки не смутил балетмейстера – он заставлял Роббинса осваивать балетную технику, но подбирал ему роли в соответствии с его даром и характером. В театре и у

публики Роббинс уже заслужил известность как комический танцовщик. В 1942 году Фокин дал Джерри роль Петрушки в балете Стравинского.

Но молодой артист мечтал ставить балеты сам. Он предлагал театральному руководству один проект за другим, и вот наконец было одобрено либретто его первого одноактного балета – «Матросы на берегу». Оставалось найти композитора, который согласился бы написать музыку за 300 долларов. Ему посоветовали молодого композитора Леонарда Бернстайна. Услышав его синкопическую, джазоподобную, безошибочно нью-йоркскую музыку, Роббинс понял – он нашел то, что искал.

На следующий день после премьеры балета «Матросы на берегу» ему позвонили двенадцать продюсеров с предложением поставить танцы в их шоу. Мюзиклы пошли один за другим: «За счет города» (тоже с музыкой Бернстайна), «Ботинки с высокой шнуровкой», «Мисс Либерти», «Называйте меня мадам»...

Джером Роббинс один за другим поставил свои лучшие спектакли на Бродвее: «Питер Пэн» в 1954 году, «Вестсайдскую историю» в 1957 году, «Цыганку» в 1959 году, а в 1964 году – сразу два шедевра: «Смешную девчонку» и «Скрипача на крыше». Рекорд этого мюзикла, по продолжительности показа его на бродвейских подмостках, не побит и по сей день. И все эти спектакли были гибридами эстрады, балета и драмы. Каждый следующий спектакль в постановке Джерома Роббинса поражал современников удивительным и неповторимым сочетанием джазового танца с элементами фольклора, и неслучайно великий балетмейстер Джордж Баланчин говорил о своем ученике и друге, что ему «удалось посредством движения выразить подлинно американский дух».

«Вестсайдская история» стала лучшим его мюзиклом, по которому в 1961 году Роберт Уайз поставил всемирно известный фильм, удостоенный премии «Оскар».

До «Вестсайдской истории» не было мюзиклов, где герои танцевали бы балетные вариации на задворках большого города, на его пустых автостоянках, и не в декорациях, а на настоящих пустырях, на фоне настоящих брандмауэров.

У Роббинса были две великолепных карьеры, каждой из которых было бы вполне достаточно для одного человека. Одна – в музыкальном театре Бродвея. Другая – в балете. И главным его достижением было то, что он преобразовал оба эти музыкальных мира в Америке. Будучи балетным танцовщиком, он привнес в мюзиклы соответствие танцев сюжету. Его бродвейские танцы вписываются в историю, в диалог, в антураж, соответствуют поведению персонажей. Ярчайший пример – его мюзикл (и фильм) «Вестсайдская история», где танец – один из главных эмоциональных двигателей сюжета. А в балет Роббинс привнес то, что мог дать американский этнос: энергию и театральность Бродвея и, что особенно характерно, – неприменный драматический подтекст. Он сделал американский балет чрезвычайно личным и чрезвычайно американским.

В 1958 году Роббинс организовал труппу «Балеты США». Среди лучших его постановок «Нью-Йорк экспорт опус Джаз» (1959), «Свадебка» И.Ф. Стравинского (1965), «Танцы на вечеринке» (1969), «Гольдберг-вариации» на музыку Баха (1971), «Разбитое стекло» (1986), Сюита «Вестсайдская история» (1995) и другие.

В течение многих лет Роббинс возглавлял «Нью-Йорк Сити балле» совместно с Джорджем Баланчиным. Вместе они поставили балеты: «Жар-птица» Стравинского (1970), «Пульчинелла» (1972).

В 1976 году Роббинс поставил серию вальсов и мазурок Шопена под общим названием «Другие танцы» для знаменитых «беглецов из России» Натальи Макаровой и Михаила Барышникова.

В 1989 году семидесятилетний маэстро поставил мюзикл «Бродвей Джерома Роббинса», включавший лучшие танцевальные номера из его спектаклей, созданных им на протяжении сорока лет. Этот мюзикл был удостоен ряда премий, сам Джером Роббинс получил награду «Кеннеди-центра» за выдающиеся достижения в искусстве.

РОБЕРТ ДЖОФФРИ (1930 – 1988)

Он в юности мечтал танцевать в балетах Нижинского, но судьба распорядилась иначе – он восстанавливал их на американской сцене.

Настоящее имя знаменитого американского хореографа и педагога Роберта Джоффри – Абдулла Джаффа Анвер Бей Хан. Он родился в 24 декабря 1930 года в городе Сиэтле, штат Вашингтон, его отец был афганец-иммигрант, мать – итальянка. Ребенок рос болезненным, страдал астмой, и врачи боялись, что она станет хронической. Один из докторов, рекомендовавший дыхательные упражнения, посоветовал учить ребенка танцам, чтобы наладить его дыхание и укрепить здоровье.

Когда Роберту Джоффри было двенадцать, он начал заниматься в студии Мэри Энн Уэллс. Под ее руководством он сделал большие успехи и в восемнадцать лет даже отважился на сольный концерт. Потом он уехал в Нью-Йорк и поступил в Школу американского балета, которая была основана еще в 1933 году Линкольном Керстайном и Джорджем Баланчиным. Кроме того, он брал уроки у бывшей примы-балерины Мариинского театра Александры Федоровой. Когда в 1949 году в Америке гастролировал Ролан Пети, Джоффри поступил в его труппу «Парижский балет» – там и состоялся его дебют.

Вскоре после этого Джоффри был приглашен выступить в труппе О'Доннелл и танцевал там с 1950 до 1953 года. В этой труппе, практиковавшей танец модерн, он стал солистом, но уже тогда задумывался о собственной компании. Те, с которыми он был знаком, его не устраивали – он был недоволен ограничениями на фантазию и консервативным подходом к хореографии. Но он оставался в труппе О'Доннелл, желая набраться опыта и освоить различные стили танца. Заодно он присматривал артистов для своего будущего коллектива и думал о репертуаре. И, наконец, начал карьеру преподавателя в Школе сценического искусства в Нью-Йорке. Педагогом он оказался отличным – учил своих студентов не только технике танца, но и его осмыслению. А в результате он поставил со студентами свой первый крупный балет «Персефона» в 1952 году. 1953 году зрители увидели следующий балет – «Скарамуш».

В 1953 году Джоффри открыл школу, «Американ балле сентер», а в 1954 году организовал небольшую группу «Роберт Джоффри балле

концерт», которая через два года стала основой труппы «Роберт Джоффри балле». Главным балетмейстером он назначит своего друга Джеральда Арпино. Труппа заявила о себе двумя премьерами – «Маскарад» на музыку Франсиса Пуленка и «Лунный Пьеро» на музыку Арнольда Шёнберга. Роберта Джоффри стали приглашать балетмейстером в другие коллективы, включая «Нью-Йорк Сити опера». Он брался за любую работу, где требовался хореографический талант, ставил танцы в операх, чтобы удержать на плаву свою молодую труппу. Он привлек внимание прессы, о нем много писали – и в результате он первым из американских хореографов был приглашен в Англию.

Настоящего признания Джоффри добился в 1962 году. Его труппа провела шесть гастрольных туров без внешней финансовой поддержки. В репертуаре уже было более двадцати балетов, в коллектив входило 38 человек, включая маленький оркестр. Наконец Роберт Джоффри нашел богатого спонсора – Ребекку Харкнесс Кин. Миссис Кин еще в 1959 году основала фонд помощи американскому танцевальному искусству. Теперь Джоффри мог перевести дух и спокойно заняться хореографией.

Летом 1962 года миссис Кин пригласила в свое поместье шесть молодых хореографов, в том числе Джоффри и Арпино. Они получили возможность спокойно и продуктивно работать, а осенью состоялся просмотр. Те, которые были признаны удачными, вошли в репертуар труппы Джоффри вместе с костюмами, которые подарила любезная хозяйка.

Затем труппа Джоффри отправилась путешествовать. Она была включена в специальную международную президентскую программу культурных презентаций. Артисты побывали на Ближнем Востоке и в Юго-Восточной Азии.

В октябре 1963 года компания Джоффри выступила в Белом Доме по приглашению президента Джона Кеннеди. Вскоре после этого она отправилась в двухмесячную поездку по Советскому Союзу, дала концерты в Москве, Ленинграде, Донецке, Киеве и Харькове. Но возвращение домой было нерадостным – хореограф вплотную столкнулся с

тем, что бесплатным сыр бывает только в мышеловке. Ребекка Харкнесс объявила, что ее фонд выделяет более одного миллиона долларов на создание «Харкнесс балет». Джоффри сообщил прессе, что он получил ультиматум – требуется изменить название труппы, а его права ограничиваются художественным руководством, то есть – все берется под строгий контроль. Он отказался, и после двух лет отличных отношений с фондом труппа оказалась на пороге краха – большинство костюмов и декораций формально принадлежало фонду, многие танцоры именно с ним заключили свои контракты.

Джоффри начал все почти с нуля. Он зарегистрировал Фонд американского танца как некоммерческую, освобожденную от налогов организацию в поддержку «Роберт Джоффри балле», получил чрезвычайную субсидию на тридцать пять тысяч долларов от Фонда Форда. Использовал он и еще одну возможность – когда труппа «Нью-Йорк Сити балле» перебралась в Центр исполнительских искусств Линкольна, он договорился с «Нью-Йорк Сити сентер», и в 1966 году труппа вошла в его состав, изменив название – теперь она стала «Сити сентер Джоффри балле». Там она работала до 1982 года, когда Джоффри решил перевести ее в Чикаго. Под этим названием труппа получила международную известность. Он создал одну из самых уважаемых и самых известных балетных трупп 1960-х годов.

Джоффри и его друг Арпино все это время ставили экспериментальные балеты, а также возобновляли знаменитые работы таких хореографов двадцатого века, как Аштон, Курт Йосс, Мясин, Нижинский, Роббинс и Фокин.

Одним из ранних рок-балетов Джоффри была «Астарта», поставленная в 1967 году, в ней использовались кинокадры и поп-музыка. Он участвовал и в проектах других балетмейстеров – в 1973 году Туайла Тарп, объединив свою труппу танца модерн с труппой Джоффри, создала оригинальный спектакль.

В марте 1979 года на Бродвее был показан балет Джоффри «Памяти Дягилева», созданный по случаю пятидесятилетней годовщины его смерти.

Это были идея Рудольфа Нуриева – он хотел станцевать в один вечер три роли, прославленные Нижинским. Подобно Баланчину, Роберт Джоффри всегда возражал против приглашенных звезд. Однако его труппа испытывала сильный недостаток в деньгах, и он знал, что Нуриев обеспечивает полный зал. Хотя Джоффри едва ли жаждал видеть своих танцовщиков оттесненными на задний план суперзвездой, он усердно изучал историю танца и разделял рвение Нуриева, а также его увлеченность балетами, имеющими важное историческое и художественное значение.

Роберт Джоффри был членом многих художественных советов и организаций, а также с 1975 года до своей смерти 25 марта 1988 года был содиректором вместе с Юрием Григоровичем балетной труппы Большого театра. Более всего Роберт Джоффри запомнился как соучредитель Балета Джоффри, профессиональной танцевальной труппы, базирующейся в Чикаго. Сегодня труппа ставит как классические балеты, так и современные танцевальные пьесы, и является очень успешной и популярной танцевальной труппой в США.

ХОСÉ АРКАДИО ЛИМÓN (1908 – 1972)

Мексиканский танцор и хореограф Хосе Лимон всемирно признается важной фигурой в американском движении современного танца в 1930 – 1960 годах. Хосе Лимон, которого считают одним из пионеров современного танца, в детстве иммигрировал вместе с семьей в Соединенные Штаты. Вырос мальчик в Лос-Анджелесе, штат Калифорния, но лишь переехав в Нью-Йорк в 1928 году Лимон непосредственно узнал мир современного танца. Он посвятил много времени танцевальным тренировкам и стал крупным исполнителем и хореографом, а в конце концов основал свою собственную танцевальную труппу в 1947 году.

Хосе Лимон окончил среднюю школу в Линкольне в Лос-Анджелесе в 1926 году и поступил в Калифорнийский университет в Лос-Анджелесе для изучения искусства. В 1928 году он бросил учебу и переехал в Нью-Йорк.

В Нью-Йорке Лимон присутствовал на танцевальном представлении Харальда Крейцберга и Ивонны Георги, которое потрясло его до глубины души, после чего он захотел сам стать танцором и начал учиться новому ремеслу. Он учился у Дорис Хамфри и Чарльза Вейдмана в студии Хамфри-Вейдмана, а затем начал профессионально выступать с этой труппой.

Помимо выступлений в Обществе Хамфри-Вейдмана, в 1940 году, Лимон также танцевал в ряде бродвейских постановок, в том числе в музыкальном ревю *Americana* и мюзикле *As Thousands Cheer* (на музыку Ирвинга Берлина) в 1932 и 1933 годах.

В 30-е годы Лимон также развивал свои навыки хореографа. В 1937 году он создал свою первую крупную работу – *Danzas Mexicanas*. Он также преподавал танцы в шести колледжах по всей стране.

В 1940 году Лимон покинул труппу Хамфри-Вейдмана, чтобы начать сольную карьеру в качестве танцора и хореографа. Он перебрался на западное побережье, где продолжал выступать, часто с танцором Майом О'Доннелом. В октябре того же года он женился на Полине Лоуренс, с которой он впервые встретился, когда она работала в труппе Хамфри-Вейдман.

В 1951 году Лимон начал работать со школой Джульярд в Нью-Йорке, где он в итоге преподавал всю оставшуюся жизнь.

Танцевальную компанию Хосе Лимона (*Jose Limon Dance Company*) была первой танцевальной труппой, которая выезжала за границу на культурную миссию под эгидой Государственного департамента Соединенных Штатов, когда труппу отправили в Южную Америку для выступлений в 1954 году. Лимон получил такие награды, как «Награда танцевального журнала», «Танцевальная премия Кейдзио» и четыре почетных докторских степени.

Лимон ставил хореографии до конца своей жизни, создавая по крайней мере одну новую пьесу каждый год. Его последней композицией является «Карлота», премьера которой прошла в 1972 году. Лимон умер от рака 2 декабря 1972 года в Флемингтоне, штат Нью-Джерси. Его

танцевальная труппа продолжает процветать и является частью «Фонда танца Хосе Лимона», более крупного образования, которое контролирует наследие Лимона и увековечивает его методы обучения.

Будучи учеником Дорис Хамфри и Чарльза Вейдмана, на основе полученного опыта и собственного видения танца, разработал собственную танцевальную технику – технику Лимона.

Среди наиболее значительных работ хореографа – «Павана Мавра» (1949) и «Мисса Бревис» (1958).

Техника Лимона

Хосе Лимон является создателем собственной танцевальной техники, в которой чётко прослеживается влияние педагогического метода Дорис Хамфри. Как и у Хамфри, основной задачей Лимона является выражение личного взаимоотношения с окружающим миром посредством движения. Идеи ощущения веса собственного тела через падение (fall) и последующую отдачу (rebound), зависание (suspension) и последовательность импульса движений (succession) также были восприняты у Хамфри и переосмыслены Лимоном.

Техника Лимона не имеет чётких, зафиксированных границ: хореограф считал, что чересчур структурированная техника будет ограничивать творчество танцовщика, в то время, как её задача – помочь найти свой собственный стиль движения и личную уникальность. Будучи заинтересованным не во внешней красоте движения, а в выражении эмоции через тело, Лимон говорил ученикам: «Вы будете прекрасными, как только прекратите пытаться быть красивыми».

Делая ударение на изучении естественного движения тела и желая ясно в нём видеть человеческую природу, он побуждал учеников стремиться к простоте и чистоте без лишних движений, ненужных усилий и чрезмерного напряжения, мешающих естественности. Танец Лимона представляет из себя чистое выражение эмоций и страсти, он полон энергии, передвижений и взаимодействия с пространством. Лимон рассматривал человеческое тело, как инструмент общения и

самовыражения, инструмент, который может «говорить» и который должен максимально использоваться танцовщиком.

Лимон использовал изоляцию какой-либо части тела, чтобы «говорить» о только ей присущих качествах – он называл это «голосом тела».

ПОЛ ТЕЙЛОР (1930 – 2018)

Пол Тейлор – артист балета и балетмейстер, наряду с Тришей Браун наиболее признанный американский представитель танца модерн и театрального постмодернизма. Создатель и руководитель танцевальной труппы «Paul Taylor Dance Company».

Пол Тейлор родился в Уилкинсберге, городке к востоку от Питтсбурга. Учился на художника в Сиракузском университете, увлекался плаванием. Балетом заинтересовался лишь к 22 годам, в возрасте, который для классического балета считается критическим: в этом возрасте танцор показывает или не показывает результат предыдущего многолетнего обучения. Однако в случае с Тейлором это не помешало быстрому становлению его новой карьеры.

Тейлор перевёлся в Джульярдскую школу и в 1953 году получил степень бакалавра наук на курсе Марты Хилл. В 1954 году он работал под руководством Мерса Каннингема, а с 1955 по 1962 годы был солистом труппы Марты Грэхем. В 1954 же он собрал группу единомышленников в танцевальную труппу своего имени «Paul Taylor Dance Company», которая со всё большим успехом выступала в США, а затем и за рубежом.

Стиль танца модерн, в котором работал Пол Тейлор, в среде профессионалов так и называли – «стиль Тейлора». Он был однажды назван «Озорником танца». Среди характерных черт: серии прыжков без всякой подготовки, резкие смены темпоритма, переходы от очень медленного к стремительному. Самые известные постановки как хореографа: четырёхминутная миниатюра «Duet» (1957), «Three Epitaphs» (1956), «Aureole» (1962), «Orbs» (1966), «The Book of Beasts» (1971), «Airs» (1978).

МЕРС КАННИНГЕМ (1919 – 2009)

Американский танцовщик, хореограф. Крупный представитель современного американского танца модерн. Учился разным видам танца у многих педагогов, затем в Беннингтонской школе танца, в Школе изящных искусств в Сиэтле. В 1939 – 45 работал в труппе М. Грэхем. В 1952 организовал собственную труппу.

С самого начала, с 1940-х годов, фрагментарность была ключевой характеристикой работ Каннингема. В его танце разные части тела двигались как бы независимо друг от друга, что создавало трудности для исполнителей. Переход между отдельными движениями был резким, разрывным, нарушавшим текучесть и ритм, вызывал изумление. Зрителей поражало также, как непривычно Каннингем использовал пространство сцены и то, что в его танце движения не были связаны с музыкой.

В 1991 году он начал использовать в своей хореографии компьютер, а именно программу под названием «LifeForms» («Формы жизни»). В этих программах пользователи могут оживлять фигуру и, задавая определенные параметры, создавать танец. Новая техника только усилила свойственную Каннингему тенденцию придумывать «неестественные» движения. Некоторые из его движений — например, сгибания рук в противоритме со сгибанием ног – типичны для движений, порожденных компьютером. В хореографической композиции «Beach Birds for Camera» (1991) фрагментированность тела, похожие на роботов жесткие движения, странные угловатые движения рук и ног выдают влияние компьютерной программы. Другая хореографическая работа, «BIPED» (1999), использует технику «остановленного движения». Камера ловит движение сенсоров, закрепленных на теле танцоров, и переводит его в цифровое изображение, передаваемое на установленный на сцене экран.

Каннингем использовал новые технологии, чтобы расширить спектр движений человека и возможности его координации. От танцоров это требует значительных усилий, изменения их «естественных» способов двигаться. Танцоры труппы Каннингема как бы «переписывают» законы человеческой координации. Его работы часто критиковались за их якобы

чистую формальность и даже отсутствие гуманизма. Тем не менее, его объективность далека от пустого формализма и имеет целью борьбу с культурными стереотипами.

Не создав новой системы танца, Каннингем стремится изменить общепринятое представление о том, что такое танец. Он считает, что эмоциональное начало должно привноситься в хореографию зрителем, а не хореографом или танцовщиком.

Его эстетика близка театру абсурда и алеаторике в музыке. Как и в произведениях композитора Дж. Кейджа, с которым он постоянно сотрудничает («Сюита во времени и пространстве», 1956; «Сезоны», 1947; «Как пройти, ударить, упасть и пробежать», 1965; «Меняющиеся шаги», 1973), Каннингем особое значение придаёт всему случайному и непреднамеренному. По его мнению, чтобы осмыслить движение, оно не обязательно должно быть последовательным; главная художественная ценность движения – его прерывность и алогичность. Каннингем сознательно отгораживается от норм, принятых в хореографии, искусстве.

Как постановщик Каннингем чрезвычайно плодовит, только серия хореографических опусов, названная «Событие», насчитывает около 150 номеров. Каннингем ставил во многих европейских и американских труппах спектакли как танца модерн, так и европейской классической школы, в частности в парижской Опере («День или два» Кейджа, 1973).

По завещанию Мерса Каннингема, ушедшего из жизни в 2009 году, его труппа прекратила свое существование в 2011 году, после двухгодичного мирового прощального турне. Фонд Каннингема разработал проект сохранения его творческого наследия – это создание цифровых «танцевальных капсул», в которых собрана вся информация об уникальных спектаклях Каннингема для возможности их восстановления другими труппами.

ТВАЙЛА ТАРП (1941)

Твайла Тарп посещала школу в Сан-Бернардино, штат Калифорния, и училась танцам в школе Веры Линн. В Нью-Йорке она училась вместе с

Ричардом Томасом, Мартой Грэм и Мерсом Каннингемом. В 1963 году Тарп поступила в труппу Пола Тейлора.

В 1965 году Тарп поставила свой первый танец – Tank Dive. В 1966 году она создала собственную труппу Twyla Tharp Dance. Для своих танцев Тарп часто использовала классическую музыку, джаз и современную поп-музыку. С 1971 по 1988 годы труппа Твайлы Тарп гастролировала по всему миру, представляя свои танцы.

В 1973 году Тарп поставила для Балета Джоффри балет Deuce Coupe на музыку The Beach Boys. Он считается первым балетом-кроссовером. (Изыщество и легкость классического танца сочетается со смелостью современных приемов. Именно такой стиль был назван балетом-кроссовером).

В 1976 году Тарп выступила хореографом балета Push Comes to Shove, в котором танцевал Михаил Барышников. Балет признаётся одним из лучших балетов-кроссоверов.

В 1988 году труппа Твайлы Тарп волилась в состав Американского театра балета. С этого момента театр 16 раз представлял премьерные постановки Тарп. В 2010 году театр имел в репертуаре 20 постановок Тарп. Кроме того, Твайла Тарп сотрудничала в качестве хореографа с такими коллективами, как балет Парижской национальной оперы, Королевский балет, Нью-Йорк Сити балет, Бостонский балет, Балет Джоффри, Тихоокеанский северо-западный балет, Майами Сити балет, Хаббард-стрит-дэнс Чикаго и балетная труппа Марты Грэм. Тарп также поставила танцевальное шоу Cutting Up (1991) с участием Михаила Барышникова, которое было показано в 28 города в течение двух месяцев.

В 1980 году состоялся дебют Твайлы Тарп на Бродвее – её труппа исполнила When We Were Very Young. В 1981 году публике был представлен танец The Catherine Wheel, созданный в сотрудничестве с музыкантом Дэвидом Бирном и показанный в театре «Зимний сад».

В 1985 году мюзикл «Поющие под дождём» выдержал 367 показов на сцене театра Джорджа Гершвина.

В 2001 году в Чикаго состоялась премьера танцевального мюзикла *Movin' Out* на музыку и стихи Билли Джоэла. На Бродвее спектакль появился в 2002 году. Он выдержал 1331 представление, а национальные гастроли, начались в январе 2004 года. Мюзикл получил 10 номинаций на премию «Тони» и победил в двух, включая «Лучшую хореографию».

Летом 2000 года *Twyla Tharp Dance* была полностью реформирована. С новым составом Тарп отправилась на очередные мировые гастроли. С новой труппой Тарп подготовила программу, впоследствии вошедшую в бродвейский мюзикл *Movin' Out*, завоевавший премию «Тони» за лучшую хореографию. В мюзикле использовались песни Билли Джоэла.

В 2012 году Твайла Тарп представила публике балет «Принцесса и гоблин» (англ. *The Princess and the Goblin*), основанный на сюжете Джорджа Макдональда. Для Тарп он стал первой постановкой для детей. В его создании приняли участие Балет Атланты и Королевский балет Виннипега, которые показали балет на своих сценах.

Твайла Тарп стала первым приглашённым хореографом в Тихоокеанском северо-западном балете, где поставила балет *Waiting At The Station* на музыку Ритм-н-блюз-исполнителя Аллена Тусейнта (англ. *Allen Toussaint*) с костюмами и декорациями своего давнего соратника Санто Локуасто.

В 2005 году Тарп выпустила новое шоу, озаглавленное *The Times They Are a-Changin'*, в котором использовалась музыка Боба Дилана.

В 2009 году Тарп использовала песни Фрэнка Синатры, чтобы создать новую постановку – *Come Fly with Me*.

Твайла Тарп работала с кинорежиссёром Милошем Форманом над фильмами «Волосы» (1978), «Рэгтайм» (1980) и «Амадей» (1984). В сотрудничестве с кинорежиссёром Тэйлором Хэкфордом был создан фильм «Белые ночи» (1985), с Джеймсом Бруксом — «Я согласен на всё» (1994).

Смелым соединением различных техник – классического и джаз-танца, заимствованных из спорта элементов и самостоятельно

придуманных движений, постановки Твайлы Тарп расширяют границы балета и танца модерн.

ТЕМА 7

РУССКОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX В.

Одним из достижений советского балетного театра является новое, более широкое понимание самой проблемы современности в хореографическом искусстве. На заре советского балета в понятие «современный» вкладывался однозначный смысл «злободневный», рассказывающий о том, что происходит в настоящее время. Опыт работы над спектаклями классического наследия, после ряда упрощений, ошибок, заблуждений всевозможного рода. В итоге показал, что эти произведения могут нести смысл близкий и волнующий, перекликающийся с проблемами современности, а то и напрямую связанный с ними. Выяснилось затем, что и темы исторические также могут соприкасаться с современностью. Возникло более широкое толкование современности в искусстве вообще – и, прежде всего, как определённой позиции художника, автора спектакля, позиции, которая включает активное и заинтересованное отношение к насущным нуждам действительности.

ИГОРЬ ДМИТРИЕВИЧ БЕЛЬСКИЙ (1925 – 1999) – советский и российский артист балета, хореограф, педагог. Лауреат Сталинской премии (1951), Заслуженный артист РСФСР (1955), Народный артист РСФСР (1966).

Учился в Ленинградском хореографическом училище. В 1942 году, ещё будучи студентом, начал выступать на сцене Государственного академического театра оперы и балета (ГАТОБ) им. С. М. Кирова, поскольку из-за войны не хватало танцоров-мужчин. В 1957 году окончил актёрский факультет ГИТИСа.

В 1962 – 1973 годах – главный балетмейстер Ленинградского Малого театра, в 1973 – 1977 годах – Театра им. Кирова, в 1977 – 1978 годах – Каирского балета, в 1979 – 1992 годах – Ленинградского мюзик-холла. В 1946 – 1966 годах – преподаватель ЛХУ. В 1962 – 1964 и 1966 –

1999 годах – педагог балетмейстерского отделения Ленинградской консерватории, в 1982 году получил звание профессора. В 1992 – 1999 годах художественный руководитель Академии русского балета им. А. Я. Вагановой.

Получил известность как яркий характерный танцовщик, исполнитель гротесковых и пантомимных партий.

Проявил себя как балетмейстер-новатор. Поставил на сцене Театра им. Кирова «**Берег надежды**» А. П. Петрова (1959) и «**Ленинградскую симфонию**» на музыку Д. Д. Шостаковича (1961), в которых развиваются принципы «танцевального симфонизма» Ф. В. Лопухова. «Нашей борьбе с фашизмом, нашей грядущей победе над врагом, моему родному городу – Ленинграду я посвящаю свою 7-ю симфонию», – писал Дмитрий Шостакович. Симфонию композитор начал писать в Ленинграде и завершил в Куйбышеве 27 декабря 1941 года. Там же 5 марта 1942 года состоялась ее премьера. Почти через двадцать лет Игорь Бельский задумал и поставил балет на музыку первой части этой симфонии, названной по праву «Ленинградской». Написанная в сонатной форме, эта часть представляет собой законченную симфоническую картину. Бельский в балете создает картину жестокой войны и возвышающего страдания. Женщины поглощены горем, мужчины погибают в бою.

Почти три десятилетия балет не сходил с афиши театра, его часто с успехом показывали на зарубежных гастролях. Последнее возобновление «Ленинградской симфонии» в Мариинском театре состоялось 30 мая 2001 года. В оформлении спектакля, к сожалению, был внесен ряд изменений: так, варвары лишились рогатых касок, а юноши, вместо укороченных трико, являющихся частью условного костюма, переделались в брюки современного покроя. Однако энтузиазм, с которым танцует на сцене новое поколение артистов Мариинского театра, свидетельствует, о том, что балет не устарел и способен воодушевить танцовщиков и зрителей.

Среди других его постановок в Ленинградском Малом театре: «Конёк-Горбунок» Р. К. Щедрина (1963), «Одиннадцатая симфония» на музыку Шостаковича (1966), «Щелкунчик» П. И. Чайковского (1969).

Главной заслугой Бельского стали его балеты, возродившие жанр танцсимфонии, родоначальником которого был Ф.В. Лопухов. Отличительная особенность творчества Бельского – верность принципам хореографического симфонизма.

Игорь Дмитриевич Бельский прочно вошел в историю искусства как выдающийся хореограф-новатор, чьи балеты «Берег надежды», «Ленинградская симфония», «Одиннадцатая симфония» положили начало новому этапу отечественного балета.

Умение хореографа взглянуть на прошлое сквозь призму кардинальных проблем современности становится и мерилom современности поставленного. Интерес к явлениям и процессам жизни окружающей и близкой, не отделённой от зрителя значительными временными пластами, сохранялся в советском балете неизменно. Этот интерес реализуется главным образом в спектаклях на современную тему. В данном случае под этим понимают довольно значительную историческую полосу – события советской, послеоктябрьской действительности и соответствующий период жизни зарубежной.

Осмыслить и претворить в хореографические образы то, что близко, не отделено дистанцией времени, в балетном театре, природа которого тяготеет к обобщённой образности и поэтической выразительности, трудно чрезвычайно. И здесь на помощь приходят другие искусства и их опыт. Современная литература дарит хореографам сюжет, а то и определённый художественный взгляд на происходящие события, современная музыка подсказывает интонационный строй, круг выразительных средств и образных характеристик; в изобразительном искусстве можно почерпнуть и сюжет, и даже ключ к жанровому решению. Знаком времени, чертой, весьма характерной для данного этапа развития советского балетного театра, является обращение к темам, почерпнутым в литературе и поэзии национальных республик. Так, на основе поэмы Расула Гамзатова

«Горянка» был создан одноименный балет на музыку М. Кажлаева (1968, Театр им. С.М. Кирова), поставленный **Олегом Виноградовым**. Дагестанские композитор и поэт, русский хореограф стали авторами первого в истории Дагестана балета о жизни горцев. Этот спектакль – о том качественно новом в психологии людей, что связано с приходом Советской власти, о трудностях борьбы с многовековыми национальными пережитками, о формировании духовного облика советского человека. В основе сюжета – история девушки-горянки Асият, которая пренебрегла средневековыми законами адата, считавшими женщину собственностью мужчины, ради личной независимости и мечты о новой жизни. Асият бросает вызов мрачным предрассудкам и готова пожертвовать своей жизнью, отстаивая мечту о счастье, право на любовь.

Спектакль Виноградова был многим интересен, многим запомнился, будоражил, вызывал на споры. Ход хореографа к современности был необычен и смел – тем не менее чрезвычайно убедителен. Этнография и особенности элементов национальных танцев создавала не только общий колорит, но были существенны в главном драматургическом конфликте нового со старым. С одной стороны, регламентированность обряда, оковы вековых привычек, гнёт предрассудков; с другой – лирический мир и просветлённая одухотворённость Асият, её характер и думы, вобравшие в себя родную природу, её гордую и суровую красоту. Особенно удался хореографу мир старого Дагестана. Менее интересным и убедительным предстал мир города и студенчества. Но большой успех спектакля и его новаторский смысл объяснялись, прежде всего, тем, что центральные партии – Асият и Османа – были воплощены и хореографом, и исполнителями темпераментно, талантливо, ярко. Смелым, даже дерзким, принципиально новым был подход к классическому танцу. Виноградов раздвигал границы возможного в сольном танце, побивая все известные доселе рекорды виртуозности – даже те, что утверждал своей хореографией в предыдущем спектакле «Асель» В. Власова (1967, Большой театр). Невиданными по сложности были требования к координации, и здесь постановщик мог соперничать даже с таким виртуозом в этом вопросе, как

Л. Якобсон. Собственно говоря, хореография Виноградова соединяла принципы классического танца и национального, сохраняя их самостоятельность, не растворяя одно в другом. Подвижность этой динамической системы, в которой преобладали то одни принципы, то другие, либо они существовали порознь, либо причудливо соединялись – именно это придавало хореографии невиданную новизну и особый интерес. Необычной была и танцевальная лексика. Соединение классического танца с элементами танцевального фольклора горного Дагестана и силовой акробатикой придавало хореографии особый колорит и выразительность. В спектакле было много актёрских удач. Мужественностью и скрытой мощью впечатлял Осман – Олег Соколов. Трагической силой и поэтической одухотворённостью запоминалась героиня Асият в исполнении Галины Комлевой. Её танец легко переходил от светлых настроений беззаботной юности к моментам критическим, кульминационным, достигая подлинно трагедийного масштаба.

Премьера «Горянки» стала событием в культурной жизни не только Ленинграда, но и Дагестана. Много представителей этой республики собрались на первый спектакль.

Интересную, во многом примечательную премьеру показал Ленинградский Малый театр оперы и балета: события эпоса «Слово о полку Игореве» стали основой балета «**Ярославна**» на музыку ленинградского композитора Б. Тищенко (1974). Постановку осуществил О. Виноградов. Спектакль изобилует резкими контрастами. Броская простота уживается в спектакле с режиссёрскими приёмами, тяготеющими к сложной опоэтизированной метафоре, а холодноватая декоративность пластических «заставок» - с иступлённостью музыки. Спектакль явно полемичен и по отношению к нарядной праздничности балетного представления вообще, и по отношению к предшествующим работам хореографа. Постановка «Ярославны» обозначила новый этап в творчестве Виноградова. Прежде, к какой бы теме он ни обращался, будь то сложные духовные коллизии горянки Асият, наивное простодушие «Тщетной предосторожности» или бесхитрость «Коппелии», его поиск тяготел к

предельно виртуозным, изошрённым формам хореографии. Даже лучшим танцевальным композициям балетмейстера порой недоставало «воздуха», простора, простоты. В работе над сценическим воплощением «Слова о полку Игореве» Виноградов открыл для себя высокую цену простоты в искусстве. Определённую роль сыграли при этом поэтический лаконизм и глубокая мудрость древнего эпоса. Жизнь и смерть, любовь и ненависть, раздор и единение, свобода и плен – в таких противопоставлениях воспринял хореограф содержание «Слова». Каждой из этих тем он дал самостоятельное пластическое решение, утверждая великую силу и значимость истин неколебимых и вечных.

О. Виноградов, охотно прибегая к приёмам усложнённой поэтики современной хореографии, добиваясь многозначности и метафоричности повествования, тем не менее, не отказался от намерения утвердить простоту основным принципом нового балета. Ей подчинены весь строй спектакля, его образная структура, хореографическое решение.

Нарочито скуп, например, пластический язык персонажей. Балетмейстер ограничил танцевальную палитру очень немногими движениями, отдавая предпочтение самым незамысловатым. Сгладив индивидуальные различия между героями, нивелировав их характеристики, он пытался подчеркнуть то общее, что роднит и объединяет людей перед лицом великой беды народной – нашествием половцев. Предельно просто оформление, предложенное Виноградовым. Действие развёртывается на фоне воспроизведённого на холсте отрывка из рукописи «Слова». Столь же непритязательны сценические костюмы: посконные одежды русских помечены лишь отдельными литерами, выхваченными из приведённых на сукнах текстах. Господствуют нейтральные тона: суровое полотно, поблёкшая от времени рукопись. Кровавым отблеском вспыхивают лишь немногие слова, выделенные в тексте алым. Значимость режиссуры в спектакле столь велика, что именно она да экспрессивная музыка нередко сообщают динамику действию. Так, крайне скупа и предельно впечатляюща сцена затмения. Мрак физически ощутимой тяжестью опускается на землю – будто само небо обрушилось на смельчаков,

придавило их. Музыка усиливает впечатление нагнетаемого ужаса, приступов отчаяния, почти зримой боли людской. Затмение предстаёт поэтической метафорой затмения разума, растерянности и слабости человеческого духа. Слабости минутной, преходящей, тут же подавляемой. Скучность выразительных средств здесь оправдана, уместна, не лишает действие психологического смысла и многомерности.

Интересен и такой штрих. Затмение солнца как страшное предзнаменование беды невыносимым бременем придавливает к земле растерянных, напуганных дружинников Игоря. Но вот один из них внял ужасу другого, посочувствовал ему, собрался с силами, укрыл, успокоил товарища, и эта забота вселяет в человека силы, даёт возможность переступить через собственный страх.

Режиссёрских находок много. Смело задуман образ смерти, сторожащей человека где-то совсем рядом. Обличья смерти изменчивы: она предстаёт то в облике убитого, то женщиной, бесстрастно совершающей обряд омовения покойника, то трепетным, призывным, убаюкивающим шелестом трав на могиле. Зато Ярославна, напротив, средоточие высших тайн жизни: она словно сама дарует миру новую жизнь, облегчая муки роженицы и принимая как повитуха ребёнка, то отодвигает смерть, готовую отпраздновать своё торжество, от возлюбленного. Этот своеобразный «аскетизм» вполне оправдывает себя и в тех сценах, где открыто сталкиваются силы русских и половцев. Здесь само сопоставление контрастной хореографии эмоционально убедительно, таит возможность дальнейшего развития, изобилует декоративными эффектами. Грубовато-приземлённым, обывовлённым, «естественным» движениям славян противопоставлены вычурные, бездушные, «орнаментальные» движения половцев. Танцевальная характеристика половцев – одна из самых сильных и впечатляющих в спектакле. Хореограф, обратившись к некоторым приёмам классического танца на пуантах, поручил эту партию артисткам балета. Быстрый перебор ног отдалённо перекликается с цокотом копыт скачущих лошадей, руки стоящих одна за другой исполнительниц складываются в причудливый

рисунок. Напоминающий неотвратимо ползущую, всё поглощающую саранчу, словно тучей заслоняющую солнце. В сценах боя художественные находки балетмейстера и режиссера смыкаются – одно усиливает и развивает другое, рождая многогранный образ нашествия. Привлекательность балета «Ярославна» не только в очень интересной талантливой музыке Б. Тищенко, но и в творческой смелости постановщиков, в высокой театральной культуре.

Поход дружины Игоря в спектакле изначально обречён – недаром так часто в повествование вторгается тема смерти, а затмение подано как одна из существеннейших кульминаций. И силы явно здесь неравны – горстка русских воинов против полчищ половцев, и состояние этих сил не в пользу Руси – в ней распри и междоусобицы, у врага – монолитность, дисциплина, выверенность и автоматизм. Однако особенность русских, оказывается, в том, что, даже не зная о своей обречённости, они всё равно ставят интересы родины выше собственной жизни. Спектакль не осуждает Игоря, затеявшего бесславный поход, потому что поход поддерживает в людях веру в то, что сопротивляться врагу всё равно стоит, что унижительная зависимость не вечна. Преимущество русских в их духовности, человечности, это как раз то, что в будущем даст возможность преодолеть и свои внутренние трудности, и внешние. Интересен и многозначен финал: он был найден постановщиками не сразу. Посконные рубахи погибших воинов – вот всё, что осталось от них. Но эти знаки погибших поднимаются вверх – словно возносятся в духовные выси памятью народной. И это направление вверх обратно тому в момент затемнения, которое давило, топтало, душило. Финал словно утверждает внутреннее освобождение от духовных пут, которые несло с собой затмение – событие не только астрономическое, но и историческое. Нет, этот князь Игорь – не герой, и поход его – не ратный подвиг. И всё-таки благодарные потомки чтут его память и деяния русских воинов: это будни истории, кропотливое созидание будущей победы, честь которой будет принадлежать другим. А вот зёрна национального самосознания и свободы уже посеяны, дают всходы – и в этом исторический вклад тех далёких поколений.

Неожиданность и смелость жанровых решений – черта, характерная для советского балетного театра обозреваемого периода. Вместе с тем усложнилась сама жанровая природа хореографического искусства: спектакли, как правило, совмещают в себе разные жанровые признаки. А это, в свою очередь, отражает стремление к передаче сложной художественной идеи во всём богатстве её оттенков. Расширение границ современной хореографии выразилось также в том, что балет стал обращаться к темам, разработанным другими искусствами.

Например, сатирические рисунки известного французского художника Ж. Эффеля послужили основой для создания хореографической версии «Сотворения мира». Музыка написал А. Петров. Хореография принадлежала **Н. Касаткиной и В. Василёву**. Спектакль, поставленный в Ленинградском театре оперы и балета имени С.М. Кирова (1971), оказался столь необычен, что привлёк внимание многих других театров. Спектакль Н. Касаткиной и В. Василёва в лучших своих сценах радует импровизационной лёгкостью и блеском. Эпизоды рождения Адама и Евы и детства Адама особенно удались постановщикам. Здесь раздолье задорной шутке, щедрой танцевальной фантазии. И для исполнителей это – благодатный материал, допускающий различные трактовки. Обаятелен Адам В. Гуляева. Нахлынувшие впечатления ошеломили его, и он на первых порах с трудом ориентируется в этом сложном, столь поразившем его мире. Здесь всё занимательно, но многое непонятно, и даже привлекательное может таить угрозу. Великолепным было исполнение Ю. Соловьёвым партии добродушного Бога: это увалень и хлопотун, который вдруг поражает в танце неожиданными всплесками первозданной силы и мощи. Здесь раскрылись новые, комедийные и жанровые стороны таланта актёра, известного прежде всего, как великолепного классического танцовщика. Мужские партии в этом балете казались интереснее и значительнее женских. В центральных комедийных эпизодах балетмейстерам особенно помогала музыка А. Петрова. Её краски неожиданны, в них – вызов привычному. Сопоставляется материал,

интонационно и тематически несовместимый, - именно это и рождает комический эффект.

С появлением Адама и Евы действие из комедийного постепенно переводится в план лирико-драматический, а затем и вовсе утрачивает интонации шуточные, юмористические. Люди покидают рай, предпочитая монотонному и скучноватому благолепию житейские бури, схватку с неизвестностью. Здесь действие ещё раз смещается в новую жанровую плоскость – становится трагедийным. Мировая катастрофа – атомный взрыв – сотрясает землю. Так мстит Чёрт людям за безразличие к его соблазнам. Но Адам и Ева не гибнут: любовь оказывается сильнее, помогая им преодолеть хаос разрушения и смерти. Жизнь продолжается, повторяясь в потомках, которые вдруг возникают из-за зелёных пригорков идиллическими парочками, с цветочками в руках. Ещё один жанровый поворот связан с Чёртом и Чертовкой. Эпизоды соблазнов поставлены в откровенно мюзик-холльных традициях. Эстрадная броскость присутствует здесь и в музыке. Премьера «Сотворение мира» вызвала сразу много восторженных рецензий. Позднее были опубликованы и обстоятельные статьи, в которых признание успеха спектакля не мешало подметить неоправданные длинноты, искусственность финала и некоторых драматических коллизий. Осовременивание сюжета, эпизод с атомным взрывом одни всячески приветствовали, другие не менее энергично порицали. Центральные комедийные эпизоды нравились всем. «Трёхактный балет «Сотворение мира» - произведение не вполне гармоничное, - признавала В. Чистякова. – Но в нём так много впечатляющих сцен, юмора, поэзии, хореографической выдумки, что это позволяет говорить о значительности очередной премьеры».

ОЛЕГ МИХАЙЛОВИЧ ВИНОГРАДОВ (1937) – советский российский артист балета, балетмейстер, хореограф, педагог, сценарист, сценограф. Народный артист СССР (1983). Лауреат премии Ленинского комсомола (1977), Государственной премии РСФСР имени М. И. Глинки (1970), Государственной премии РФ.

В 1958 году окончил Ленинградское хореографическое училище (ныне Академия русского балета имени А. Я. Вагановой).

В 1958–1965 годах – артист, с 1963 – ассистент балетмейстера, затем балетмейстер, а также театральный художник Новосибирского театра оперы и балета, где состоялись его первые постановки: отдельные номера в балете «Семь красавиц» К. А. Караева (балетмейстер П. А. Гусев) и новая редакция 1-й картины балета «Лебединое озеро» П. И. Чайковского.

В 1967 году окончил балетмейстерский факультет ГИТИСа (Москва).

В 1967 – 1972 годах – балетмейстер Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова, в 1973—1977 – главный балетмейстер Ленинградского Малого театра оперы и балета (ныне Михайловский театр), в 1977–2001 (фактически до 1997 года) – художественный руководитель балетной труппы и главный балетмейстер Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова (с 1992 года – Мариинский театр).

Оформил несколько балетов как сценограф. Создал эскизы костюмов к балету «Сильфида» Г. С. Лёвеншёльда.

Осуществлял постановки в Одессе, Минске, Риге, Таллине, Фрунзе, Дрездене, Будапеште, Софии, Берлине.

С 1990 года основал «Универсальную академию балета» (Universal Ballet Academy) в Вашингтоне (США), в которой фундаментом стала петербургская школа. С того же года – артистический директор труппы «Юниверсал-балет» в Сеуле (Республика Корея), которой руководил 20 лет. В 1991 году создал «Малый балет Мариинского театра» (с 1994 – «Санкт-Петербургский Камерный балет»).

В феврале 2008 года, после 18 лет преподавания за границей, вернулся в Санкт-Петербург в качестве главного приглашённого балетмейстера Михайловского театра.

С 2009 года был деканом факультета режиссуры музыкального театра, художественным руководителем балета Театра оперы и балета Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

В годы работы в Кировском театре Виноградов поставил балет «Горянка» по мотивам дагестанского поэта Расула Гамзатова.

В Большом театре к 50-летию Октября Виноградов поставил балет «Асель». Эти спектакли очень разные. Национальный – киргизский – колорит в «Асели» едва намечен. В «Горянке», построенной на народно-характерных танцах, все проникнуто атмосферой Дагестана. Непохожи в этих постановках и многочисленные дуэты: в московском спектакле они изобилуют интересными поддержками; в ленинградском – общения, героев часто построены на расстоянии, без единого прикосновения так, как это бывает в подлинных дагестанских танцах. Здесь же возрождена форма дивертисмента, но ему придано большое смысловое значение.

Однако московский и ленинградский спектакли роднит многое и весьма существенное. Оба балета имеют первоклассную современную литературную основу: повесть Чингиза Айтматова и поэму Расула Гамзатова. Оба поставлены на музыку советских композиторов – Владимира Власова («Асель») и Мурада Кажлаева («Горянка»). Оба развиваются как оптимистические трагедии. Оба богаты новообразованными движениями и новыми танцевальными комбинациями. Наконец, оба балета безмолвным, сильным и убедительным языком танца утверждают необходимость борьбы за победу нового в жизни и в душе каждого человека: борьбы с жестокостью и ложью за добрые и светлые начала бытия...

Оба спектакля принесли авторам множество знаков признания. «Асель» и «Горянка» дали тогдашнему заочнику ГИТИСа Олегу Виноградову диплом с отличием. Молодой балетмейстер получил первое почетное звание – заслуженного артиста Дагестана. Он первый среди коллег стал лауреатом Государственной премии РСФСР имени Глинки и лауреатом Всесоюзного конкурса на лучший музыкальный спектакль, посвященный 50-летию революции, а также дипломантом фестиваля в честь 50-летия Комсомола... Виноградов – автор почти 30 работ, среди которых есть такой великолепный балет, как «Принц пагод» Бриттена, поставленный как большая феерия в стиле Петипа, и такие блестящие миниатюры, как «Адажио и фуга» из Квартета Моцарта № 546 или «Дуэт» на музыку Скрипичного концерта Кабалевского.

Как постановщик, Олѐг Миха́йлович Виногра́дов сегодня работает по приглашению ведущих театров мира.

Один из самых выдающихся хореографов XX века –Юрий Никола́евич Григорóвич. Автор восьми оригинальных балетов, созданных в сотрудничестве с художником Симоном Вирсаладзе, а также редакций практически всех классических балетов, составляющих основу репертуара Большого театра.

ЮРИЙ НИКОЛАЕВИЧ ГРИГОРОВИЧ (1927)

Герой Социалистического Труда (1986). Народный артист СССР (1973). Кавалер двух Орденов Ленина (1976, 1986). Лауреат Ленинской премии (1970), двух Государственных премий СССР (1977, 1985), Государственной премии РФ (2017) и двух Премий Правительства РФ (2002, 2011).

Юрия Григоровича называли и диктатором, и великим, причем иногда в одном предложении. Если вы спросите, что хорошего и что плохого было в Большом театре при советской власти, скорее всего, услышите его фамилию. Талантливый танцовщик, 33 года прослуживший в главном театре страны балетмейстером, а затем художественным руководителем, стал для балетной труппы помощником и врагом. Он увольнял, когда считал нужным и давал путевку на западные гастроли, когда того хотел сам. Его обвиняли в злоупотреблении властью. Его часто характеризовали как диктатора. В отношении подчиненных он вел довольно жесткую политику. В одно время обвиняли в преждевременной смерти и сломанной карьере Мариса Лиепы, который был танцовщиком в Большом театре.

Родился Юрий Григорович 2 января 1927 года в Ленинграде. Учился в Ленинградском хореографическом училище. После окончания училища в 1946 году был принят в труппу Ленинградского театра оперы и балета им. С. М. Кирова, где танцевал сольные характерные и гротесковые партии.

Одновременно с артистической карьерой начал ставить в балетной студии ленинградского Дворца культуры имени А. М. Горького. Его первым балетом был «Аистёнок» Д. Л. Клебанова, когда ему было 21 год.

В Театре оперы и балета им. С. М. Кирова сначала ставил танцы в операх, в 1957 году ему доверили сделать полномасштабную работу, балет С. Прокофьева **«Каменный цветок»**. Спектакль идет на сцене больше 50 лет. С этого спектакля началось многолетнее творческое сотрудничество балетмейстера с Симоном Вирсаладзе — художником-постановщиком, ответственным за многие художественные и концептуальные решения в постановках Григоровича и позднее, вместе с ним, изменившим эстетику балета Большого театра.

В 1961 году Григорович в содружестве с Вирсаладзе ставит балет Арифа Меликова **«Легенда о любви»**, который считается его наивысшим достижением как балетмейстера. Спектакль – «Легенда о любви» - наметил выход в жанр хореографической трагедии, исследующей такие высокие и вечные философские категории, как долг и чувство. Балетмейстер использовал национальные мотивы в спектакле – он применил тонкую восточную стилизацию. Григорович применил необычный прием: финалы всех эпизодов спектакля он сделал статичными, напоминающими старинные персидские миниатюры. Внешнее действие отступало на второй план, выдвигая вперед внутреннюю, психологическую логику характеров и их взаимоотношений. Интересным был также прием, впоследствии неоднократно использованный и постоянно развиваемый Юрием Григоровичем, – сценический хореографический монолог одного из персонажей, который углублял психологизм характера героя.

Балеты **«Каменный цветок»** и **«Легенда о любви»** были перенесены на сцену Большого театра. Основным принципом для балетов стал танец, обогащенный народной хореографией, спортивными элементами, пантомимой и свободной пластикой. **«Каменный цветок»** и **«Легенда о любви»** - имели оглушительный успех. В жизни Юрия Григоровича они сыграли решающую роль: во-первых, он обрел соратника-соавтора в лице выдающегося театрального художника Симона Вирсаладзе, с которым работал вплоть до смерти последнего, последовавшей в 1989 г.; во-вторых, вошел в историю балета, как гениальный хореограф, создавший целый ряд спектаклей-шедевров, вошедших в Золотой фонд хореографического

искусства в-третьих, началось его стремительное восхождение по карьерной лестнице.

Многие были уверены, что молодой балетмейстер найдет выход из творческого кризиса, охватившего советскую хореографию сталинского образца. Но театральное начальство было недоволено. Григорович уехал в далекий Новосибирск ради того, чтобы иметь возможность ставить спектакли. Это был первый его отъезд в провинцию, второй состоялся несколькими десятилетиями позже.

В Новосибирске балетмейстер пробыл около двух лет. Самыми значительными его постановками на сцене Новосибирского театра оперы и балета были «Каменный цветок» и первая редакция «Лебединого озера». В 1964 году Юрия Григоровича пригласили в Москву (37 лет) для постановки в Большом театре балета **«Спящая красавица»**. Фактически с этого спектакля началась его многолетняя работа в Большом театре.

Его постановка «Спящей красавицы» была по своему духу близка первоначальному решению Мариуса Петипа и Льва Иванова. Он стремился подчеркнуть театральность музыки, театральность хореографии Петипа, создать спектакль-парад хореографических шедевров, спектакль во славу танца, блистательное гала-представление. В целом спектакль получился блистательным, изысканным, но лишенным присущей остальным произведениям Григоровича яркой эмоциональности.

Первым спектаклем, поставленным Григоровичем в качестве главного балетмейстера Большого театра, был **«Щелкунчик»**. В отличие от прежних своих спектаклей, где он намеренно избегал примет быта, романтизируя сценическую обстановку, «Щелкунчик» овеян духом домашнего очага, семейного праздника, на фоне которого разворачиваются основные события балета.

А потом был знаменитый **«Спартак»**. Премьера состоялась 9 апреля 1968 года. На публику "Спартак" действует как ураган. Невероятная мощь и сила. Здесь Григорович объединил волнующую личную драму и политический спектакль-аллегию. Два главных образа, римский патриций Красс и вождь восставших рабов Спартак, - у него две

равноценные роли. Ты понимаешь психологические мотивации то одного, то другого, - каждый из нас, если везло, встречал в жизни своего Спартака. И, если не везло, встречал своего Красса, диктатора... В значительной степени Балет «Спартак» до сих пор визитная карточка Большого театра.

После триумфа «Спартака» Григорович вновь обратился к постановке классики балетной сцены – «**Лебединому озеру**». Он максимально сохранил лучшие части первоначальной хореографии, заново поставив первую картину, сцену бала и последний акт. Он ставил балет не как красивую сказку и не как романтико-фантастическую историю, а старался раскрыть философский смысл сюжета, показать борьбу добра со злом, внутренние коллизии, проблему выбора. Случилась, правда, и неувязка – Григорович мечтал сделать трагический финал балета, но министр культуры Фурцева потребовала оптимизма. В результате Одетта много лет не погибала, а воссоединялась с Принцем. Впоследствии никто не мешал ему закончить спектакль по собственному желанию.

С 1969 по 1975 год Юрий Николаевич Григорович не ставил оригинальных балетов. Это был период раздумья, осмысления накопленного опыта – и творческого, и жизненного. В результате Григорович обратился к истории и поставил балет «Иван Грозный». В рамках балетного спектакля передать всю сложность исторической эпохи в многообразии ее событий просто невозможно, поэтому Юрий Григорович избрал путь углубленного психологизма своих героев, раскрытия исторического времени через эмоциональный внутренний мир.

Затем он обратился к современности, поставив балет из советской жизни «**Ангара**» по мотивам пьесы Арбузова «Иркутская история». Большой театр никогда не мог оставаться вне политики, и указание о постановке «советского балета», полностью злободневного по своей тематике, исходило от партийного руководства.

По-своему, во многом противоречиво, поставил Григорович спектакль «**Ромео и Джульетта**». Несколько необычна и спорна трактовка балетмейстером финала балета, отступающая от шекспировского текста, –

Джульетта просыпается, когда Ромео еще жив. Однако он уже принял яд, и юные влюбленные обречены.

В 1982 году Григорович поставил балет Дмитрия Шостаковича «**Золотой век**». Григорович перенес место действия в советскую Россию, и индустриальная немецкая выставка «Золотой век» превратилась в нэпманский ресторан с тем же названием. Соответственно изменились и герои. Такая подача материала была ближе и понятнее и автору, и зрителям, давала богатые возможности для создания разнообразных сценических характеров средствами танца.

После «Золотого века» Григорович вновь обратился к классике балетной сцены – к балету «**Раймонда**», поставленному еще Мариусом Петипа. И вновь он, первоначально собираясь выступить лишь в роли реставратора старинного балета, фактически создал его новую постановку, не нарушив при этом общей хореографической концепции Петипа. Григоровичу пришлось с помощью ленинградских специалистов в области балета провести настоящее исследование по восстановлению первоначальной редакции «Раймонды» во всех подробностях. В результате получилась фантазия на тему «Раймонды» Петипа, видение современным балетмейстером старого шедевра хореографии сквозь призму собственного восприятия.

Казалось бы, творческая судьба Юрия Григоровича блестяща и безоблачна. Триумфальные постановки в Москве и за рубежом, внимание специалистов всего мира, новые работы, множество других творческих планов. Счастливый творческий и семейный союз с прекрасной балериной Натальей Бессмертной, верной соратницей и единомышленницей в театре и надежной опорой в жизни.

У Григоровича были все лидерские качества. На протяжении всей работы в театре были конфликты. Одной из причин было то, что Григорович отправил на заслуженную пенсию несколько солистов Большого театра (М. Плисецкую, В. Васильева, даже свою жену, но потом взял обратно)). Он считал, что после сорока пяти лет появляться на сцене не стоит даже очень техничной балерине. Скорее всего, он был прав –

официальным возрастом ухода на пенсию в России считается 38 лет, а в Америке – даже 32. Конфликты разгорались, затухали, но в итоге привел к тому, что Григорович был вынужден уйти из Большого в 1995 году.

Григорович вновь обратился к провинциальной, на этот раз к краснодарской сцене. В 1996 году он возглавил балетную труппу Краснодара.

Прошло больше 10-ти лет после его ухода, когда его позвали обратно. Это произошло в день похорон Натальи Бессмертной, его жены.

Григорович проработал в Большом театре беспрецедентные 30 с лишним лет. Так долго главным балетмейстером в истории Большого театра не работал никто. Но в итоге для нас сегодня, безусловно, лицо советского балета – это Григорович. Это огромная эпоха. В его распоряжении была одна из двух лучших (Большого и Кировского театров) балетных трупп мира.

За три десятка лет Григорович поставил в Большом театре 16 балетов – многие из них живут в его хореографии по сей день.

В настоящее время Юрий Григорович дает ценные советы молодому поколению, продолжает обучать молодых людей всему тому, чему годами учился сам.

1970-е годы стали временем начала творческой деятельности **Эйфмана Бориса Яковлевича**. Один из ведущих хореографов мира Борис Эйфман свои первые шаги как постановщик танцев сделал уже в 16 лет. С 1962 по 1966 год он руководил детским хореографическим коллективом. В 1972 году окончил балетмейстерское отделение Ленинградской государственной консерватории имени Римского-Корсакова. Его первые постановки – балеты «Жизни навстречу» (1970, музыка Кабалевского), «Икар» (1970, музыка А. Чернова, В. Арзуманова), «Блестящий дивертисмент» (1971, музыка М. Глинки), «Фантазия» (1972, музыка А. Аренского) – вызвали взволнованный отклик зрителей и пристальное внимание критиков. Дипломная работа молодого хореографа – балет «Гаянэ» на музыку А. Хачатуряна (1972) – был создан и показан на сцене

Малого театра оперы и балета в Ленинграде. Это было блистательное начало творческого пути.

С 1971 по 1977 год Б. Я. Эйфман работал балетмейстером в Ленинградском академическом хореографическом училище имени А. Я. Вагановой (ныне Академия русского балета имени А. Я. Вагановой). После «Гаянэ» им созданы балеты: «Русская симфония» (1973, музыка В. Калинникова), «Встречи» (1975, музыка Р. Щедрина), «Жар-птица» (1975, музыка И. Стравинского), «Прерванная песня» (1976, музыка И. Калныньша), «Души прекрасные порывы» (1977, музыка Р. Щедрина). Все они с большим успехом шли на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова. Спектакль «Жар-птица» принес Б. Я. Эйфману мировую известность: вскоре после премьеры в Ленинграде он показан в Москве и на гастролях в Японии.

Помимо театральных постановок в эти годы Б. Я. Эйфман стал автором фильмов-балетов «Вариации на тему рококо», «Икар», «Блестящий дивертисмент».

В 1977 году молодой хореограф получил возможность создать свой театр при Ленконцерте, который получил название «Новый балет», а впоследствии был переименован в Санкт-Петербургский государственный академический театр балета под руководством Бориса Эйфмана. Не имея ни сцены, ни постоянных репетиционных помещений, с маленьким коллективом, он сумел произвести сильнейшее впечатление первой же программой, в которую вошли спектакли: «Только любовь» (музыка Р. Щедрина), «Искушение» (музыка Р. Уэйкмана), «Под покровом ночи» (музыка Б. Бартока), «Прерванная песня» (музыка И. Калныньша), «Двухголосие» (музыка Д. Баррета – из репертуара «Пинк Флойд»). Камерный балет «Двухголосие» зрители до сих пор вспоминают как потрясение. В последующие годы Б. Я. Эйфман поставил спектакли «Жар-птица» (1978, музыка И. Стравинского) и «Вечное движение"» (1979, музыка А. Хачатуряна). Театр Б. Я. Эйфмана изначально возник как авторский, как театр одного хореографа – для тех лет явление уникальное. Первые спектакли коллектива были обращены к молодежной аудитории.

Смелым экспериментом стал балет «Бумеранг» на музыку Д. Маклафлина, о котором «Нью-Йорк таймс» опубликовала статью под заголовком «Борис Эйфман – человек, который осмелился».

Становление Театра балета под руководством Б. Я. Эйфмана связано с духовным воспитанием целого поколения российского зрителя. Репертуар театра поражал своим многообразием: трагедия и буффонада, библейская притча и психологическая драма, рок-балет и детская сказка. Велико жанровое разнообразие постановок: полнометражные одноактные спектакли, камерные балеты и хореографические миниатюры. Всего за годы своей плодотворной творческой деятельности он создал более 40 балетов, которые отличаются масштабностью поднимаемых тем, оригинальностью хореографического решения. В своих спектаклях Б. Я. Эйфман обращается к важнейшим вопросам человеческого бытия, стремится проникнуть в тайны человеческой психики. Философская направленность – характерная черта его творчества. Каков бы ни был сюжет спектакля, хореограф всегда вскрывает важнейшие нравственные проблемы, стремится понять и отразить противоречия жизни, духовного мира человека. В его спектаклях напряженность драматических коллизий, кажется, достигает предела. Однако, показывая жестокое устройство мира, автор этим не ограничивается, проникая вглубь человеческой души. Стремление Б. Я. Эйфмана к драматизации и высшему напряжению проявляется в создании массовых сцен, которым придается особое значение: почти всегда это кульминации спектаклей, где кордебалет принимает активнейшее участие и несет важную смысловую нагрузку. В России это единственный театр современного балета, поражающий грандиозными ансамблевыми построениями. Создавая свой стиль, Б. Я. Эйфман прорабатывал разные пластические системы, театр стал для него своеобразной лабораторией. Хореограф не ограничивает себя рамками чисто балетного спектакля, ибо для него главное — театральность. Его постановки — синтетическое зрелище, открывающее новые формы, новые принципы танцевального действия. На репертуаре театра оформилась балетная труппа с особым пластическим мышлением. Артисты,

блистательно владея классическим танцем, обладают даром перевоплощения. Эйфман, являясь создателем новой актерской школы, определяет искусство балета прежде всего, как духовный процесс. Еще в конце 1980-х годов театральная критика отмечала, что хореография Бориса Эйфмана – явление «наиболее новаторское, самобытное и творческое, а его философские, психологические балеты-притчи – уже хореография XXI века».

Балетмейстер первым на балетной сцене обратился к творчеству Ф. М. Достоевского. Спектакль «Идиот», поставленный им на музыку Шестой симфонии П. Чайковского, стал замечательным событием в культурной жизни страны. Не менее ярким явлением стал спектакль Б. Я. Эйфмана «Чайковский» на музыку П. И. Чайковского, премьера которого состоялась 12 сентября 1993 года в Государственном театре оперы и балета Санкт-Петербургской консерватории. Это – поэтичная, тончайшая и одновременно до отчаянности смелая попытка проникнуть в самый сложный духовный мир гения. Касаясь самых потаенных струн души, делая это благородно и одновременно экспрессивно, балетмейстер вовлекает в водоворот своих фантазий потрясенного зрителя, ставшего свидетелем того, чего не выразить словами: зримого сценического воплощения жизни души. События жизни великого композитора угадываются, но не они главное. В центре – мятущаяся душа художника, страдающего от непонимания. Мотивы произведений П. И. Чайковского вплетены в ткань спектакля, тесно связаны с внутренней жизнью героя. В приемах театрального воплощения симфонической музыки хореограф предлагает смелые, убедительные решения, находя в музыкальном материале контуры творческой судьбы композитора.

В спектакле «Дон Кихот, или Фантазии безумца» (1994) смелая фантазия балетмейстера «накладывает» новый сюжет на хорошо знакомую всем любителям балета музыку Л. Минкуса. Хореограф-мыслитель, хореограф-философ возвращает зрителя к образу великого «безумца» и рыцаря – образу, который со временем изрядно потускнел. Этот балет-притча явился во многом автобиографическим. Он повествует о времени,

когда тоталитарное общество вводило жесткие ограничения на творчество художника, и о том, что творческий порыв, жажду самовыражения даже в самых жестоких условиях нельзя уничтожить. Спектакль, безукоризненный по своему вкусу, звучит истинным гимном творчеству. Новаторство пластического решения, яркость и динамика сценического действия дают сильнейший импульс, пробуждают веру в несокрушимую силу Искусства, Добра и Любви.

В 1995 году Б. Я. Эйфман снова возвращается к творчеству Ф. М. Достоевского балетом «**Карамазовы**» на музыку С. Рахманинова, Р. Вагнера и М. Мусоргского. Однако если ранее он следовал сюжету, передавая сложный внутренний мир чувств героев (в спектакле «Идиот»), то здесь он воплощает движение идей романа «Братья Карамазовы» и его роковых пророчеств. Перед зрителем предстает титаническая борьба идей и страстей. В убедительных и ярких пластических образах выражены сложнейшие философские проблемы, которые никогда ранее не поднимались на балетной сцене. Сама жизнь Алексея предстает в спектакле как воплощение истории России: от верующей – к сокрушающей все вокруг – и снова возвращающейся к Богу. Музыка гениальных композиторов сплавляется воедино с пластикой, сценографией и виртуозным исполнительским мастерством всей труппы, благодаря чему кульминационные точки спектакля достигают огромной эмоциональной силы.

28 января 1997 года в Российском государственном академическом театре драмы имени А. С. Пушкина состоялась премьера балета Б. Я. Эйфмана «**Красная Жизель**» на музыку П. Чайковского, Ж. Бизе и А. Шнитке. Балет посвящен великой русской балерине О. Спесивцевой, прожившей в искусстве короткую, но блистательную и яркую, как ослепительная вспышка, жизнь. Передавая судьбу великой балерины, автор приоткрывает историю танцевального искусства XX века: от классического экзерсиса до авангарда, от бытового танца до высокого психологизма. Гениальная, хрупкая, трепетная душа, как душа самого балетного искусства, воплощенная в человеческом облике, противостоит не просто

окружающему миру, но миру в момент катастрофы, раскола и смуты. Этот спектакль – настоящая дань памяти, восхищения и любви: еще одна судьба из череды судеб многих великих российских художников, казалось бы навсегда ушедших, вновь возвращается на русскую сцену. В балете «Красная Жизель» автор лаконичен, даже строг в пластическом изображении всего, что касается окружения великой балерины, и в то же время необыкновенно фантастичен и изобретателен при передаче непростых жизненных коллизий ее трагической судьбы и сценической жизни. Как ожившая греза, героиня спектакля несет современным зрителям свет возвышенной любви и красоты. Этим во многом объясняется громкий успех спектакля в России и за рубежом. С не меньшим успехом встречен зрителями спектакль Б. Я. Эйфмана «**Мой Иерусалим**» (1998). Его первая часть, поставленная на музыку «Реквиема» Моцарта, – истинный гимн бессмертию человеческого духа, неистребимости его творческого порыва. Вторая часть спектакля посвящена вечным, глубоким темам Веры, Надежды, Любви в яркой современной форме. Герои стремятся понять себя, найти свой путь среди трех религий мира: христианской, иудейской и мусульманской и обретают гармонию, осознав, что все они – дети единого Бога. В балете использована современная техно-музыка, а также религиозная и этническая музыка различных народов. Балетмейстер обращается к молодому зрителю, говорит на понятном ему «языке», стремясь приобщить его к глубоким гуманистическим идеям.

За первое пятилетие XXI века Борисом Эйфманом созданы выдающиеся хореографические произведения. В балете «**Дон Жуан и Мольер**» (2001) балетмейстер, используя классический прием «театра в театре», обращается к духовной жизни человека, задает глубинные философские вопросы о драматическом столкновении творца и его творений. Балет «**Кто есть кто**» (2003) отражает участь поколений петербуржцев, разбросанных по всему свету: жаждущие творческой реализации, они сталкиваются с жестокими реалиями существования в незнакомом мире. В 2004 году состоялась премьера балета Бориса Эйфмана «**Мусагет**». Это – спектакль-признание великому хореографу

Баланчину, который гениально развил и усовершенствовал традиции русского балетного театра и сделал действительно возможной эволюцию танца от XIX века к веку XXI.

Балет Бориса Эйфмана «**Анна Каренина**» (2005), в основе которого лежит классическое произведение русской литературы, является его новым, авторским прочтением. Тонкий хореографический рисунок передает внутренние невидимые состояния души, а в мощном танце кордебалета прочитывается колоссальный, «космический» объем идейного, философского содержания романа Л. Н. Толстого. Эта блистательная постановка Б. Эйфмана уже завоевала широкое признание не только у зрителей России и других стран мира, но и в профессиональной среде. За постановку балета «Анна Каренина» Борису Эйфману присуждена престижная награда международного балетного конкурса «Venois de la Danse» в номинации «лучший хореограф 2005 года».

Спектакль «**Евгений Онегин**» (2009) – хореографическая версия романа в стихах А. С. Пушкина. В этом балете Эйфман соединил классику и современность. Пушкинские герои превращены в знаковых персонажей нашего времени, прошедших сквозь тревожную эпоху перемен, живущих на сломе веков. Неожиданное сочетание произведений Петра Ильича Чайковского и рок-музыки композитора Александра Ситковецкого позволяет зрителям сильнее проникнуться замыслом хореографа.

В 2011 году на сцене Александринского театра в Петербурге состоялась мировая премьера балета «**Роден**», посвященного судьбе и творчеству великих скульпторов Огюста Родена и его ученицы, возлюбленной и музы Камиллы Клодель.

«**Эффект Пигмалиона**» (2019) – первый за последние годы опыт обращения Бориса Эйфмана к комедийному (или, точнее сказать, трагикомедийному) жанру, признанным мастером которого является хореограф.

Продолжая обретать вдохновение в соприкосновении с мировым культурным наследием, Эйфман предлагает зрителям балетную интерпретацию архетипического сюжета о скульпторе, влюбившемся в

созданную им статую прекрасной девушки. Роль неистового творца в драматургической конструкции спектакля отведена преуспевающему исполнителю бальных танцев, который решает «изваять» из нескладной представительницы городских низов виртуозную артистку. Внутреннее и внешнее преображение героини происходит под музыку Иоганна Штраус-сына, причем с произведениями «короля вальса» хореограф работает впервые в своей насыщенной творческой карьере.

Неутомимый исследователь души, Борис Эйфман почерпнул обоснование названия нового балета в трудах по психологии, где понятие «эффект Пигмалиона» означает феномен влияния ожиданий на действительность. Так, человек, воспринимаемый другим как талантливый, будет ощущать уверенность в себе и добиваться успеха.

Помимо уже упомянутых спектаклей за годы художественного руководства театром Б. Я. Эйфман поставил балеты: «Поединок» (1980, музыка А. Хачатуряна); «Покорение стихии» (1981, музыка Д. Шостаковича); балеты «Автографы» (1981); «Игры» (музыка А. Вивальди), «Про и контра» или «Контрапункт» (музыка А. Шнитке), «Реквием балерине» (музыка Л. Бетховена); «Познание» (1981, музыка Т. Альбини); «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1982, музыка Дж. Россини в обработке Т. Когана); «Легенда» (1982, музыка Т. Когана); «Композиция» (1982, музыка А. Веберна); «Художник» (1983, музыка Ф. Шуберта); камерные балеты «Метаморфозы» (1983): «Ария» (музыка Э. Вила-Лобоса), «Прогулка» или «Рандеву» (музыка О. Николаи), «Предисловие к Гамлету» (музыка И. Брамса); «Каприз» (1983, музыка Г. Берлиоза); «Двенадцатая ночь, или Что угодно» (1984, музыка Г. Доницетти); «Поединок» (1986, музыка В. Гаврилина); «Интриги любви» (1986, музыка Дж. Россини в обработке Т. Когана); «Мастер и Маргарита» (1987, музыка А. Петрова); «Пиноккио» (1989, музыка А. Оффенбаха); «Человеческие страсти» (1990, музыка Х. Сарманто); «Убийцы» (1991, музыка И. С. Баха – Г. Малера, А. Шнитке); «Реквием» (1991, музыка В. А. Моцарта); «Иллюзии» (1992, музыка К. Пети); «Русский Гамлет» (1999,

музыка Л. Бетховена, Г. Малера). По многим спектаклям Б. Я. Эйфмана сняты телевизионные фильмы-балеты.

БОРИС ЯКОВЛЕВИЧ (ЯНКЕЛЕВИЧ) ЭЙФМАН (1946) – советский и российский балетмейстер, художественный руководитель Театра балета Бориса Эйфмана и Академии танца Бориса Эйфмана (Санкт-Петербург). Народный артист Российской Федерации (1996), Заслуженный деятель Казахстана (2012), лауреат Государственной премии Российской Федерации (1999, 2018), театральные премии «Бенуа танца», «Золотая маска», «Золотой софит» и других наград.

Бориса Эйфмана называют хореографом-философом, балетмейстером-психоаналитиком и «театральным волшебником». Персонажей своих спектаклей Эйфман считает «спутниками своей жизни». Он стремится открыть неизвестное в известных героях — и делает это с помощью балетного искусства.

Язык тела – это очень древний, очень мудрый и уникальный инструмент самовыражения, познания и общения. <...> Создание нового типа балетного спектакля — цель моей творческой сознательной жизни.

Борис Эйфман

Первый хореографический номер Борис Эйфман поставил в 13 лет. Мальчик завел тетрадь под названием «Мои первые спектакли». На первой странице значилось: *«Я начинаю эти заметки для того, чтобы в будущем помочь специалистам разобраться в истоках моего творчества».*

В 1960 году он поступил на хореографическое отделение Кишиневского музыкального училища. Вскоре Эйфман уже руководил хореографической студией во Дворце пионеров. Он вспоминал: *«В шестнадцать лет я уже начал сочинять балеты, точнее, сцены. Но сцены были драматические. Помню, я сочинил маленький балетик на тему фильма «Путевка в жизнь» с Жаровым в главной роли».*

После окончания в 1972 году Ленинградской консерватории балетмейстер несколько лет работал в Ленинградском академическом хореографическом училище имени Агриппины Вагановой (сегодня —

Академия русского балета имени Вагановой). Эйфман преподавал, ставил студенческие балеты и параллельно работал над спектаклями для Театра оперы и балета имени Кирова (сегодня — Мариинский театр).

Всесоюзная слава пришла к Борису Эйфману после того, как он взялся поставить сложнейший спектакль «Жар-птица» на музыку композитора Игоря Стравинского и успешно реализовал задуманное. С этим балетом хореограф гастролировал и по Советскому Союзу, и по другим странам. Спектакль произвел фурор среди японской публики.

В 1977 году Борис Эйфман организовал первый в Советском Союзе авторский театр современной хореографии – **«Новый балет»** (сегодня – Санкт-Петербургский государственный академический театр балета Бориса Эйфмана). С момента своего основания театр балета Бориса Эйфмана заставил критиков говорить о новых тенденциях в российском балетном искусстве. Новаторство в выборе драматургического материала и музыки, смелость пластических решений надолго закрепили за балетмейстером репутацию "хореографического диссидента".

Коллектив Эйфмана поначалу был совсем небольшим. У театра не было ни своей сцены, ни постоянных помещений для репетиций и хранения реквизита. Однако первая же программа имела у зрителей огромный успех. Среди его постановок были «Только любовь» (музыка Родиона Щедрина), «Вечное движение» (музыка Арама Хачатуряна), «Под покровом ночи» (музыка Белы Бартока).

Для СССР авторский театр являлся совершенно уникальным явлением. Тем более что хореограф не ограничивался академическими элементами в своих постановках. Собственная сцена открыла артисту путь к еще более экспериментальному подходу в творчестве. Например, Эйфман первым предложил публике "беспуантовый балет", танцевальные рок-спектакли, детские постановки под аккомпанемент современной музыки.

В СССР в те годы западная музыка была под негласным запретом. А Бориса Эйфмана вдохновляло творчество западных музыкантов. Он создал спектакль «Искушение» на музыку Рика Уэйкмана, участника британской рок-группы Yes; балет «Бумеранг», основанный на творчестве Джона

Маклафлина – британского гитариста, играющего джаз-фьюжн. После этой постановки о балетмейстере написала газета «Нью-Йорк таймс». Публикация называлась «Борис Эйфман – человек, который осмелился».

О том, как появилась идея спектакля «Двухголосие», Борис Эйфман вспоминал: «Я услышал музыку, которая меня провоцировала на сочинение хореографии. У меня за душой не было ничего оппозиционного, только любовь к этой музыке и желание поставить на нее балет». «Двухголосие» советская критика объявила диссидентским, об авторе писали, что он бросил вызов власти. Эйфман даже всерьез задумался о том, чтобы эмигрировать из СССР.

Этапным спектаклем для труппы был поставленный Б. Эйфманом в 1980 году балет «Идиот» (по мотивам романа Ф. Достоевского на музыку Шестой симфонии П. Чайковского). Художественная смелость балетмейстера оказалась оправданной: вопросы жизни и смерти, разлада мечты и действительности, страстного стремления человека к счастью и его фатального столкновения с реальной жизнью – все это свойственно и проблематике романа Достоевского, и гениальному сочинению Чайковского.

В 1987 году Борис Эйфман решил поставить «Мастера и Маргариту» по роману Михаила Булгакова в своей трактовке. Хореограф создал балет, в котором показал разрушительное влияние тоталитарной системы на личность. Тогда он думал, что эта постановка станет последней, и ожидал чего угодно – негодования критиков, травли в прессе. Но и критики, и зрители приняли постановку с восторгом, назвав ее искусством обновленной России.

В конце 1980-х годов театр Эйфмана впервые выехал на гастроли – в Нью-Йорк. Позже эти поездки стали ежегодными. Сегодня театр известен в странах Северной и Южной Америки, Европы и Азии. Эйфман создал более 40 балетных постановок разных жанров. Среди них – спектакли по мотивам русских классиков, сказки, рок-балеты.

Борис Эйфман называет свои спектакли «психологическим балетом». В 1993 году на сцене театра Санкт-Петербургской консерватории прошла

премьеры балета **«Чайковский»**. Композитор в постановке Бориса Эйфмана – это человек внутренних противоречий, он находится в постоянном поиске себя. Отзывы зрителей и критиков после премьеры были противоречивы: одни посчитали, что Борис Эйфман показал самый сложный духовный мир гения, другие – что он искажил биографию великого композитора.

В 1998 году Борис Эйфман поставил «Мой Иерусалим», в котором наряду с этно-композициями и религиозной музыкой использует партии на техно-музыку, написанную знаменитыми в этой области коллективами Future Sound of London, Wahnfried и Reload.

В 2009 году вышел спектакль Бориса Эйфмана **«Евгений Онегин. Online»**. Хореограф и ранее обращался к произведениям русских классиков. Он говорил, что спектакль завершил трилогию, предыдущими частями которой были **«Анна Каренина»** по роману Льва Толстого и **«Чайка»** по Чехову. «Энциклопедия русской жизни» на музыку Петра Чайковского и советского рок-композитора Александра Ситковецкого – это авторская интерпретация пушкинского сюжета. Второе действие спектакля происходит в современной России. Муж Татьяны – генерал – становится современным олигархом. А Татьяна отвергает ухаживания Онегина, опасаясь власти влиятельного мужа.

В 2015 году Борис Эйфман поставил спектакль **«Up&Down»** по роману Фрэнсиса Фицджеральда «Ночь нежна». После премьеры о Борисе Эйфмане заговорили как о хореографе-психоаналитике. Балетмейстер так объяснил название постановки: «Движение вверх героини и вниз героя выражает философию спектакля. Артисты постоянно делают движения вверх и вниз». По сюжету талантливый врач-психиатр теряет свое «я», разрушая собственную карьеру и личную жизнь. Борис Эйфман говорил о идее Фицджеральда: «В этом романе есть главная тема – служение своему дару, что не у всех получается».

Борис Эйфман определяет жанр, в котором он работает, как «психологический балет». Языком танца художник откровенно говорит со зрителем о самых сложных и волнующих сторонах человеческого бытия: о

поисках смысла жизни, о столкновении духовного и плотского в интимном мире человека, о познании истины.

Один из ведущих балетных критиков США Анна Кисельгоф называет Бориса Эйфмана лидером среди ныне живущих балетмейстеров: «Балетный мир, находящийся в поиске главного хореографа, может прекратить поиск. Он найден, и это – Борис Эйфман».

Сегодня хореограф – художественный руководитель Государственного академического театра балета Бориса Эйфмана преподает в Академии танца, открытой в Санкт-Петербурге по его инициативе в 2013 году.

Академия танца – Санкт-Петербургское государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение «Академия танца Бориса Эйфмана» творческая лаборатория, реализующая концепцию современного танца Б. Эйфмана; хранитель и творческий продолжатель великих традиций отечественного классического балетного искусства, а также экспериментальная площадка, где отрабатываются инновационные методы подготовки и воспитания танцовщиков XXI века. Академия танца – учебное заведение, соединяющее общее и среднее профессиональное образование с доминированием социальной направленности, один из флагманов общероссийской системы поиска и поддержки талантливых детей.

ТЕМА 8

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА НАЧАЛА XXI В.

Художественный процесс XXI века находится в состоянии поиска. Пластические работы современников представляют собой лаборатории и эксперименты, основанные на синтезе культурных практик и концептуальности. Многие постановки вызывают резонанс общественного мнения, раскалывая зрителей на принимающих и критикующих поиск «новых форм». Современное искусство – это акт переосмысления всего.

Для XXI века важно ощущение своего времени. В период глобализации, в эпоху преобладания нематериального труда, сферы человеческой жизни смешались, стали подвижными, нестабильными, настроенными на переход, что неизбежно оказало влияние на творчество.

За короткий промежуток времени современный танец претерпел яркие изменения. Произошло слияние таких терминов как «театральность» и «хореография».

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ТЕХНИКИ И СТИЛИ XX – XXI ВВ.:

Техника Александра (Alexander Technique) – одна из первых комплексных европейских техник работы с телом, разработанная в 1920х годах, основной упор в которой делается на формирование правильной осанки и структуры тела. Эта система послужила базой для многих других телесных техник.

Метод Фельденкрайза (Feldenkrais method) – система комплексной работы с телом: через малые движения формируются новые паттерны эффективного движения и повышается осознанность собственного тела.

Соматикс (Somatic Education) – направление в работе с телом, созданное в 1970х годах Томасом Ханной (Thomas Hanna), в основе которого лежит концепция осознанности и интеграции тела и разума. Сейчас это направление включает в себя целый комплекс дисциплин, разработанных многими авторами.

Анализ движения Рудольфа Лабана (Лейбана) (Laban Movement Analysis) – система понимания, наблюдения, описания и нотации всех форм движения.

Основы Ирмгарда Бартеньева (Bartenieff Fundamentals) – надстройка над системой Лабана.

Техника танца Марты Грэм (Graham technique) – уделяется большое внимание сжатию, раскрытию, падению и восстановлению баланса (recovery). Для этой техники характерна работа с полом и использование сжатий в области брюшной полости и таза.

Техника танца Мерса Каннингэма (Cunningham technique) – основное внимание уделяется архитектуре тела в пространстве, ритму и

артикуляции. Каннингэм использует идею о присущей телу «линии силы» (line of energy), которая дает телу возможность легкого, естественного движения.

Техника танца Хампри-Уэйдмана (Humphrey-Weidman technique) – разработана пионерами танца модерн в США Дорис Хампри и Чарльзом Уэйдманом. В основе лежит теория и практика падения и восстановления баланса.

Техника танца Хосе Лимона (Jose Limon) – на основе техники Хампри-Уэйдмана, у которых он учился, Хосе Лимон создал собственную технику, которая исследует использование силы и энергии применительно к гравитации и работе с весом в терминах падения, отдачи (rebound) и восстановления баланса. Эта техника использует движение дыхания через тело, чувство веса и «тяжелой энергии» в теле, перемещение веса между различными частями тела для создания текучего перехода из одного положения тела в другое.

Техника Лестера Хортона (Lester Horton Technique) – направлена на расширение диапазона движений и развитие выразительных возможностей любого тела, она использует комплексную систему упражнений для всех частей тела, включая даже глаза и язык.

Контактная импровизация – техника в которой сохранение партнерами физического контакта дает возможность для исследования и работы с телом и со всеми аспектами движения.

Танцевальная импровизация – техники, позволяющие танцующему выйти за рамки привычных паттернов движения, изучая возможности своего тела и создавая новые движения. Например, технологии импровизации Уильяма Форсайта (Геометрия танца)

Техника релиз (освобождения) (Release Technique) – основывается на естественных движениях и положениях тела и опирается на принципы уменьшения напряжения, используя дыхание и инерцию для облегчения движения.

Техника освобождения Джоан Скиннер (Skinner Releasing Technique) – использует естественные положения тела и

неструктурированное, импровизационное движение на основе образов, голоса, языка и музыки в качестве творческих стимулов.

Пилатес – фитнес-система Джозефа Пилатеса, основное внимание в которой уделяется укреплению мышц, помогающих формировать осанку и сохранять баланс тела.

Кинезиология (Kinesiology) – наука о движении человеческого тела.

Гиротоник и Гирокинезис (Gyrotonic and Gyrokinesis) – фитнес-система, которая использует движения из йоги, танцев, гимнастики, плавания и тай-чи с использованием специальных снарядов и оборудования. Упражнения направлены на развитие гибкости, баланса, силы мышц и подвижности суставов.

BodyMind Centering (BMC) – система исследования, тренировки, оздоровления и интеграции тела-ума.

Йога — большинство техник современного танца так или иначе используют адаптированные принципы йоги.

XX век стал свидетелем художественных коллабораций известных композиторов и хореографов: Игоря Стравинского и Джорджа Баланчина, Луи Хорста и Марты Грэм, Джона Кейджа и Мерса Каннингема, Филиппа Гласса и Люсинды Чайлдс, Стива Райха и Анны Терезы Де Кеерсмакер. Идея самостоятельного асинхронного сосуществования хореографии и музыки появилась в известном творческом тандеме Мерса Каннингема и Джона Кейджа. Вместе с асинхронностью, существует также и представление о взаимозависимости музыки и движений, которая занимает центральное место в корреляции хорео-музыкальных отношений.

Если в хореографическом искусстве XX века, в принципе, возможно существование хорео-музыкального континуума, то в таком ракурсе можно говорить именно о коллаборации Стравинского и Баланчина. Как противоположное направление, основывающееся на принципе дискретности и независимости, представлен тандем Кейджа и Каннингема.

Баланчин в буквальном смысле визуализировал музыку, вживаясь в ее музыкальную структуру, переводя ее элементы на хореографический язык. Некоторые основополагающие музыкальные параметры, а именно:

время, ритм, гармонические последовательности нашли свои движенческие аналоги (например, в позициях танцовщиков, в направлении их жестов в пространстве, в динамике, в ритмических пульсациях движений танцовщиков, в последовательности и синхронности отдельных, или же данных в унисон, жестов).

С другой стороны, как движение, так и звук не имели между собой в буквальном смысле «ничего общего», кроме временных рамок, и рассматривались исключительно в изолированном качестве у Каннингема и Кейджа. Музыкально-хореографические партитуры создавались исключительно изолированно друг от друга и сводились воедино лишь на финальном этапе. Этот принцип несоответствия стал результатом использования в хореографии так называемого «случайного метода». Таким образом, и Каннингем, и Кейдж пытались отойти от стереотипных представлений о соответствии музыки и движению, о возможности какой-либо сюжетности в пользу организуемого случая, в котором, согласно дзен-буддистским идеям Кейджа, великое Ничто всегда выше Нечто, создаваемого художником. Фрагментарность была ключевой характеристикой как хореографии, так и музыки, а также форм их взаимодействия. Благодаря использованию случайности в качестве основного синтаксического принципа каждая звуковая единица, каждая музыкальная структура и единица движения были взаимно изолированы друг от друга.

БАЛЕТНЫЕ ТЕАТРЫ РОССИИ

Главной особенностью русской балетной школы является строгое следование академическим канонам. Именно академичность объясняет техническую сторону балетных постановок в России.

В начале XXI века ведущие российские балетные театры, такие как Большой, Мариинский, Михайловский, вступили в период культурного обновления.

Установление контактов с зарубежными странами и приход молодых талантливых исполнителей позволили хореографам возродить русский балет, наполнив его новыми, современными смыслами и техниками.

Сегодня Русская балетная школа считается одной из сильнейших в мире. Балетные школы ежегодно принимают сотни иностранных учеников, которые мечтают изучить искусство танца на самом высоком уровне.

Главная музыкальная сцена страны – **Большой театр** – известна на весь мир своей оперой и балетом. Большой театр – национальное достояние страны. Театр знаменит своими размерами и акустикой не только в России, но и за рубежом. Старейший музыкальный театр России расположен практически в самом центре Москвы, на Театральной Площади, недалеко от Кремля. Полное наименование – Государственный Академический Большой театр оперы и балета России, но в народе прочно закрепилось название «Большой», что говорит о его исключительной роли в культурной жизни страны.

Историческая сцена представляет классические балеты в редакции Григоровича, балеты Баланчина, Ратманского, Ноймайера. В разное время на сцене Главного театра страны танцевали Софья Фёдорова, Майя Плисецкая, Галина Уланова, Марина Кондратьева, Екатерина Максимова, Надежда Павлова, Нина Ананиашвили, Илзе Лиепа, и другие знаменитые балерины. Из известных танцовщиков можно отметить Василия Гельцера, Василия Тихомирова, Владимира Рябцева, Асафа Мессерера, Владимира Васильева, Андриса Лиепу, Николая Цискаридзе.

2022 год

Балерины Большого театра – Светлана Захарова, Евгения Образцова, Екатерина Крысанова и др.

Премьеры Большого театра – Денис Родькин, Игорь Цвирко, Артем Овчаренко и др.

Художественный руководитель балетной труппы – Махар Вазиев.

Новая политика Большого театра

Совет попечителей Большого был основан в 2001 году Анатолием Иксановым (генеральный директор Большого театра с 2000 до 2013 год), Первый председатель Попечительского совета Большого театра – Юрий Михайлович Лужков.

Внедрились принципы фандрейзинга. Фандрейзинг – распространенный в США механизм поддержки культуры меценатами, который действует благодаря широкой и изоощренной системы налоговых льгот.

Новый проект – Молодежная оперная программа, которую возглавил редкий профессионал, профессор Дмитрий Юрьевич Вдовин. Проект полностью оплачивается за счет средств попечителей театра.

Изменилась практика планирования репертуара, введена система «стаджоне» (в ограниченном формате). Суть ее – в прокате репертуара блоками отдельных названий. Например, пять вечеров идет балет «Светлый ручей», затем семь – «Сильфида». Тем самым значительно снижается износ декораций, экономятся ресурсы художественно-постановочной части и повышается исполнительское качество спектаклей. При этом гораздо легче договориться с приглашенными звездами об участии не в одном, а в серии спектаклей. Первым это начал делать Дмитрий Бертман в «Геликон-опере».

В блок можно ставить лишь популярные названия и премьеры, причем с ограничением по количеству. К примеру, «Лебединое озеро» выдержит подряд 8–10 раз, а «Травиата» не более шести спектаклей. Полностью по системе «стаджоне» работают лишь американские драматические театры, которые при отсутствии государственного финансирования экономят на всем, часто в ущерб качеству.

Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, которому в 2018 году исполнилось сто лет (открыт как оперная студия п/р К.С. Станиславского). Здесь можно увидеть несколько разностильных одноактных балетов от Нахарина, Гёке, Экмана или Тейлора.

2022 год

Художественный руководитель балетной труппы – Максим Севагин.

Конкуренцию театрам Москвы составят главные сцены Санкт-Петербурга. Во всем мире известен музыкальный **Мариинский театр**, его художественный руководитель – прославленный дирижер Валерий Гергиев

– и примы-балерины Диана Вишнёва, Ульяна Лопаткина, Екатерина Кондаурова, Виктория Терёшкина.

Мариинский театр – крупнейший музыкальный театр России, настоящий символ русской культуры. Здание Мариинского театра находится на Театральной площади Санкт-Петербурга. Балетный коллектив театра – один из старейших в стране, сыгравший важнейшую роль в развитии русского хореографического искусства. Его оперная труппа также снискала себе славу во всем мире. До сих пор Мариинский театр – это огромное, магически притягательное пространство и неповторимая атмосфера, особый мир со своими законами, изумительные постановки, блеск мировых звезд, громкие премьеры и незабываемые события.

На сцене Мариинского театра танцевали известные балерины – Матильда Кшесинская, Анна Павлова, Агриппина Ваганова, Галина Уланова, Светлана Захарова. Ульяна Лопаткина, Виктория Терёшкина.

2022 год

Балерины Мариинского театра – Диана Вишнёва, Екатерина Кондаурова, Виктория Терёшкина и др.

Премьеры Мариинского театра – Тимур Аскеров, Андрей Ермаков, Евгений Иванченко и др.

И.О. художественного руководителя балетной труппы – Юрий Фатеев

Михайловский театр – называют еще Малым театром оперы и балета имени Мусоргского. Театр находится на площади Искусств в Санкт-Петербурге, построен в 1833 г. архитектором Александром Брюлловым. Его репертуар во многом сходен с репертуаром Мариинского театра и включает лучшие балетные и оперные спектакли, постановка которых находится на достаточно высоком уровне. Театр славится прекрасными интерьерами, оставшимися с царских времен, когда сюда съезжалась самая привилегированная публика. В разные годы здесь работали известные балетмейстеры: Дж. Баланчин, Ф. Лопухов, Ю. Григорович, О. Виноградов, И. Чернышёв, Н. Боярчиков. Михаил Мессерер – главный балетмейстер

театра. На сцене Михайловского театра выступают известные балерины – заслуженные артистки России и, премьер – заслуженный артист России Иван Васильев.

2022 год

Балерины Михайловского театра – Екатерина Борченко, Анжелина Воронцова, Ирина Перрен и др.

Премьеры Михайловского театра – Иван Зайцев, Виктор Лебедев.

Художественный руководитель балета – Начо Дуато.

Новая школа современного балета

Борис Эйфман, создатель своего театра, своего стиля, своей балетной вселенной, которого называют «одним из ведущих хореографов мира», «потрясающим театральным волшебником». Эйфман гениально сочетал авангардные достижения балетного мира с академической школой русской классической хореографии, на которой сам вырос.

Его артистам, которые имели исключительно академическую базовую подготовку, приходилось осваивать новую пластическую лексику. Это была совершенно другая хореография, первооснова которой рождалась вместе с созданной Эйфманом труппой.

Узнаваемой особенностью, «брендом» хореографии Эйфмана является то, что практически все его постановки сюжетны и часто имеют литературную основу. Именно в человеке Эйфман видит главный предмет своего искусства, имеющего власть над сердцами людей и способного обращаться к душе. Для него балет – это способ размышления.

Пермский театр оперы и балета им. П. Чайковского. Театр работает с лучшими отечественными и зарубежными режиссерами, заказывает композиторам новые балеты и оперы.

2022 год

Руководитель балетной труппы – Антон Пимонов.

Театр оперы и балета в Екатеринбурге. Роскошный интерьер императорского театра и смелая репертуарная политика образуют уникальное музыкальное пространство в центре Урала. Театр открыт в 1912 году, а балетные постановки начались в 1914 году с «Волшебной

флейты» Моцарта. **Новосибирский театр оперы и балета.** 1945 год считается годом основания театра в столице Сибири. Это самый крупный в России театр оперы и балета. Здесь работали Ю. Григорович, О. Виноградов, М. Мессерер и другие мэтры балета. Зрители с удовольствием посещали и постановки с известными приглашенными солистами, среди которых отметились И. Васильев, С. Захарова, А. Воронцова, С. Полунин.

НОВЫЕ ИМЕНА В СФЕРЕ ТЕЛЕСНЫХ И ТАНЦЕВАЛЬНО-ДВИГАТЕЛЬНЫХ ПРАКТИК БЕЛАРУСИ

На современной белорусской сцене не так много коллективов, которые подпадают под определение уникального фольклорно-танцевального явления. Белорусский театр в целом (драматический, музыкальный или хореографический) не столь законсервирован как может показаться на первый взгляд. Пантомима и хореография, как средство выражения режиссерской мысли, существовали в нашем театре всегда. Но еще никогда пластическое направление так рьяно не отстаивало свою самостоятельность и не было так популярно и востребовано, как в конце XX – начала XXI вв.

В конце 1980-х годов на авансцену «хореографической жизни» вышел танец модерн (contemporary dance). Именно в этот период исчезли многие идеологические барьеры, закончилось господство одного художественного метода, что и обусловило обострение интереса белорусских хореографов к модернизму. Во многом данное обстоятельство объясняется открывшимся доступом к новой информации. С конца 1980-х в развитии современной хореографии отмечалось одновременное прохождение нескольких этапов: освоение чужого опыта, становление собственной системы и ее стремительное прогрессирование. Смешение различных направлений и стилей, одновременное протекание нескольких стадий, в частности, модерна и постмодерна, которые должны были бы эволюционировать в исторической последовательности, сделали процесс развития модерна-танца в Беларуси дискретным, многолинейным, эклектичным.

Серьезный разговор о современном танце начался в журнале «Балет» в 1992 году. К этому времени чувствовалась некоторая исчерпанность большого стиля в классическом балете, а страны бывшего СССР стали открываться для новой зарубежной хореографии. Хотя новые веяния стали просачиваться еще в 1987 году – в момент открытия Международного фестиваля современной хореографии в Витебске «IFMC». Пока это были первые, но достаточно смелые попытки создать новую форму хореографического искусства. Одной из культовых привязанностей танцоров, с которыми работали тогда будущие организаторы IFMC, стал «брейк-данс». Участниками первого фестиваля была неформальная молодёжь из всех концов СССР. В 1987 году организаторы и публика, отдают явное предпочтение номинации под названием «art-dance», которая выгодно отличалась наличием собственно хореографии, постановки, некоего авторского и режиссёрского мышления. Далее было несколько лет исканий – на место брейк-данса приходит по-новому осмысленный модерн. С 1992 года фестиваль официально признан международным. История IFMC свидетельствует, что за короткое время, десятилетие с небольшим, в Беларуси появилось не меньше авторских стилей, чем на Западе.

В момент выхода из некоторого культурологического вакуума, который был свойственен белорусскому танцевальному искусству в начале 1990-ых, стали появляться коллективы, которые в своем творчестве использовали формы и лексику современных направлений танца.

Одной из самых примечательных модерн-групп в Республике Беларусь был гродненский «Тад». Несколько лет коллектив жил благодаря энтузиазму и таланту его руководителя **Дмитрия Куракулова**, который приглашал для исполнения своих постановок юношей и девушек, желающих бескорыстно поучаствовать в создании белорусской модерн-хореографии. Тогда появились одноактный балет «Тад», где две пары танцующих вели негромкий, но информационно насыщенный пластический разговор о жизни, и миниатюра «Первый снег», отмеченная одной из премий Национального конкурса, проходившего на Витебском фестивале в 1994 году.

Выступая в жанре абстракции Д. Куракулов балансировал на такой узкой грани между серьезностью и иронией, что не все и не сразу угадали в его постановке незлую насмешку, тонкую пародию на абсурдистский жанр хореографии, ставший модным. Работы Д. Куракулова традиционно уже привлекают богатой фантазией, юмором, артистизмом. Но главное – обаянием искренности, естественной органичностью танца. Среди постановок, с которыми Д. Куракулов вышел на большую сцену можно выделить несколько. Первая – «Притяжение земли», построенная на неистощимой изобретательности акробатических поддержек и всевозможном использовании шеста. Вторая – «Молитва» в исполнении самого Куракулова. Несмотря на название она лишена религиозного смысла и представляет скорее образ человека, борющегося с самим собой. Свертывание и развертывание тела, сосредоточенные манипуляции с необычным одеянием, удачно придуманным Куракуловым, ассоциируются с теми внутренними и внешними метаморфозами, которые происходят с героем на его жизненном пути.

Тандем театральной драматургии и contemporary dance продемонстрировал театр современной хореографии «**D.O.Z.SK.I.**», созданный **Дмитрием Залесским и Ольгой Скворцовой-Ковальской**. Начало их плодотворного сотрудничества ознаменовалось первым публичным показом спектаклей 20 июня 2006 года в Белорусской государственной академии искусств. В тот период театр танца «D.O.Z.Sk.I.» был безусловным лидером современного направления в Беларуси.

Самые первые произведения, создаваемые Залесским и Скворцовой можно обозначить как пластико-драматические спектакли, насколько сильно было в них драматическое начало, но впоследствии хореография в их постановках занимает лидирующее положение. Таким образом, театр «D.O.Z.Sk.I.», сформировал отличительный художественный стиль, который выделял его среди остальных коллективов.

Репертуар коллектива достаточно разнообразен – это спектакли, одноактные балеты, миниатюры. Эволюция идей в театре, формирование собственного художественного стиля проходило постепенно – от легкости,

некоторой беззаботности, хореографической игры через размышления к новой сложной концепции. Кроме того, такой подход постепенно подготавливал зрителя, воспитывал художественный вкус и завоевывал его признание.

Театр современного танца «D.O.Z.Sk.I.» в качестве основной использует лексику contemporary dance, но при этом обращается к другим элементам пластических явлений и хореографических направлений (например, элементам перформанса и пантомимы, лексике народного танца, технике «физического» театра). Можно отметить, что в целом постановщики достаточно сдержаны в выборе лексического материала внутри одного спектакля, но это не свидетельствует о минимализме используемых ими выразительных средств в целом. Спектакли театра отличает не только высокий уровень исполнительского мастерства, но и сильная драматургия, четко выстроенные световая и музыкальная партитура, запоминающиеся костюмы и многочисленные дополнительные атрибуты, которые несут в себе особую символику.

Для Залесского и Скворцовой важно скорее не формотворчество – то есть использование многочисленных средств выразительности, микст различных техник и т.д., а тяготение к мысли-творчеству – то есть к идеально-гармоничному сочетанию исполнительской техники с глубиной предлагаемой зрителю идеи. Их спектакли многослойны, порой настолько, что полное понимание сверхзадачи авторов приходит не с первого, а со второго или третьего просмотра. Однако, несмотря на порой сложную концепцию, спектакли театра «D.O.Z.Sk.I.» не раз были отмечены жюри международных конкурсов.

Таким образом, театр современного танца совмещает элементы разных стилей, техник, сложную символику, что в итоге формирует его уникальный, ни на кого не похожий облик, благодаря чему «D.O.Z.Sk.I.» занимали лидирующее положение среди существующих в Беларуси хореопластических явлений.

Театр танца «**Karakuli**» возник в 2008 году, а на большой сцене артисты заявили о себе через год на Международном фестивале

современной хореографии в Витебске. Художественный руководитель, основатель театра и его идейный лидер **Ольга Лабовкина** была участницей гродненского коллектива «Гад» под руководством Д. Куракулова – первого из модерн-групп в Беларуси. Участие в этом коллективе сформировало представление О. Лабовкиной на современное хореографическое искусство, а создание собственного театра стало закономерным этапом в ее самостоятельном творчестве.

Отличительной художественной чертой «Каракулей» является использование лексики contemporary dance, которая тесно переплетается с контактной импровизацией, в которой сочетаются естественность и простота форм (не требует никаких особых физических данных и танцевальных навыков), а также богатство эмоционального содержания. Этот танец, прежде всего, общение партнеров друг с другом на языке тела, приводящее к совместным переживаниям и открытиям. В процессе танца два человека двигаются вместе, в соприкосновении, поддерживая спонтанный невербальный диалог, сконцентрировав внимание на тончайших изменениях и переносах веса и инерции – своих и партнёра – на поиске взаимной опоры и баланса.

Кроме того, особенностью коллектива является обращение к перформансу как оригинальной и весьма актуальной на сегодняшний день форме передачи идей. Такое сочетание разных техник вполне закономерно в рамках существующих ныне общекультурных тенденций. В целом сценический стиль театра определить однозначно сложно: это многогранный коллектив, особенность которого в эклектичности (т.е. соединении разнородных стилей, идей или взглядов) и в частых и смелых экспериментах.

Техника contemporary dance, которая является основой всех постановок театра, трактуется постановщиком в максимально широком смысле и характеризуется многогранностью возможностей данного хореографического направления. О. Лабовкина считает, что «contemp может быть исключительно танцевальной формой, так называемым «чистым» танцем, а может быть многофункциональным действием,

соединяющим в себе танец, мизансценирование, видеоряд, дизайн, театральный звук и свет, произносимый текст, вокал и т. д.». Такой микст выразительных средств подтверждает отдаленность «Каракулей» от хореографического театра, но и не позволяет отнести его к театру пластическому в «чистом» виде. Однако необходимо уточнить, что у театра есть постановка, которая является скорее пластической, нежели даже хореопластической. Это белорусско-шведский проект «Там, где вода течет вверх», который принял участие в конкурсной программе IFMC в 2010 г. и был отмечен на театральном фестивале «Белая Вежа».

Кроме того, отличительной чертой абсолютно всех постановок театра является использование слова – текст или записан на фонограмму, или произносится одним из участников спектакля, но присутствует обязательно. Слово в этом случае определяет атмосферу действия, дает ему импульс для дальнейшего развития или наоборот искусственно тормозит происходящее.

Театр танца «Karakuli» уже сформировал свой художественный стиль, который отличает этот коллектив от остальных и делает его заметным на белорусской сцене.

Первой постановкой театра был спектакль «Свадебка», с которым «Каракули» дебютировали на фестивале IFMC в 2009 году и сразу были удостоены премии в номинации «Артистизм». Это одноактный балет в его классическом понимании, где идея транслируется через неакадемический танец и безмолвные пластические переходы, которые лишь отдаленно напоминают пантомиму. Вся постановка состоит из отдельных эпизодов, с включенными в общую канву флеш-бэками, т.е. отклонением от повествования, которые раскрываются мысли некоторых героев, объясняют их поступки и действия. При этом время как будто замирает, и зритель погружается во внутренний мир переживаний отдельного персонажа.

Общую идею «Свадебки» сами участники коллектива определяют так: «когда в разгар праздника смотришь на знакомые лица, обезображенные хмельным весельем, вдруг начинаешь чувствовать, как

внутри, где-то в животе, растет черная пустота одиночества, от которой сначала некуда спрятаться, а потом уже и незачем. Она ширится до тех пор, пока становится не понятно, где ты, а где она. В этот момент всё вокруг переворачивается, ты перестаёшь существовать в этой реальности, и оживаешь в какой-то другой». Зритель же может все интерпретировать несколько проще, скорее всего проецируя увиденное на сцене на себя, настолько распространена представленная танцорами история. Фактически перед зрителем разворачивается классический сценарий, но только гиперболизировано-ироничный. Эта ирония заложена изначально в самом названии спектакля «Свадебка».

Обращение к слову отличает постановки театра, несмотря на то, что в большинстве случаев оно неинформативно, играет важную роль в формировании общей идеи спектакля и создает необходимую атмосферу происходящего. В эпизоде, который связан с мыслями Жениха, Лабовкина использовала часть «интеллектуально-алкогольного монолога» солиста группы «Billy's band»: «Поэтому, выбравшись наружу, я тут же начал искать работу, и нашел. Какая-то должность... «координатор центра по борьбе с материнством и детством»... что-то такое... из которого меня скоро уволили. После этого эпизода сердцем я охладел к работе». В этом и провокация, и истинная сущность героя – он ходит, курит, и даже «задвигает» свою новоиспеченную жену в глубь сцены. Звучит та же «их» песня, но только в легкой джазовой манере. Его танец – это танец свободы, к которой он привык (случайно во время высокого вращения он ногой дает ей пощечину, но даже не замечает этого). Движения особенно легки, герой высоко подпрыгивает и зависает в воздухе. Множество вращений характеризует его переменчивость и подвижность его настроения.

Поэтому можно сделать вывод, что, несмотря на использование достаточно простого набора лексического материала (фактически это только лексика contemporary dance, однако подчеркиваем, что это первый балет, с которым театр «Каракули» заявил о себе), постановщику удалось создать сложную символическую основу произведения, что не только не

мешает зрителю в понимании основной идеи, а наоборот способствует этому.

«Там, где вода течет вверх». Самая спорная и противоречивая постановка театра «Каракули» «Там, где вода течет вверх» является совместным проектом со шведским хореографом Сибриг Доктер, которой принадлежит идея проекта, а его сценическое воплощение осуществила творческий лидер театра Лабовкина.

В целом достаточно сложно определить, к какому направлению вообще можно отнести данную постановку: ее называют перформансом или импровизационным перформансом, пластической зарисовкой, пластической миниатюрой и даже концептуальным экспериментом, а участник коллектива С. Поярков говорит о том, что «работа создана в технике мгновенной композиции».

Но эта постановка не может быть перформансом по определению, так как эта форма современного искусства обязывает участие таких базовых элементов как время, место, тело художника и взаимодействие художника со зрителем (!). Присутствие зрителя в данном случае является косвенным, т.к. он лишь сторонний наблюдатель всего происходящего, а не его непосредственный участник. Поэтому это скорее хореопластический эксперимент: движения в спектакле построены на хореографической лексике, а не на актерской пластике. Но и вся форма подачи идеи автора настолько нетрадиционна, что назвать данную постановку, например, миниатюрой тоже неверно (продолжительность спектакля около пятидесяти минут, но крайне редко его показывают полностью, чаще всего в концерте участвуют фрагменты, не всегда одни и те же).

Сверхзадача спектакля заключается в исследовании феномена группы во время танцевального представления. Она решается с помощью контактной импровизации, отсутствием в некоторых местах постановки музыки и замена ее на вербальный компонент. Со стороны это больше напоминает психологический тренинг, нежели самостоятельный хореопластический номер, мнение зрителей также всегда неоднозначно. Интересующий постановщиков феномен на сцене представлен по

принципу хаотичного движения толпы. Или, проведя некоторую аналогию, герои постановки напоминают рыб, которые сбиваются в стаю, а потом также с легкостью расходятся, кто-то при этом выбивается вперед или начинает внезапно отставать. «Танцоры сливаются в различные группы и формируют различные взаимосвязи, как завитки на воде, то ускоряя общий поток, то позволяя ему замереть в какой-то момент. Когда отсутствие движения становится более невозможным, чем само движение, вода начинает течь вверх...». Здесь нет сложных хореографических конструкций, можно сказать, что все движения персонажей балансируют на тонкой грани между пластикой и хореографией, в разные моменты постановки доминируют то танцевальные элементы, то пластические переходы. Поэтому сложно отрицать, что в этом спектакле внутреннее содержание значительно превосходит по силе внешние проявления исследуемого участниками коллектива феномена. Может именно поэтому «Там, где вода течет вверх» зачастую не находит яркого эмоционального отклика у зрительской аудитории.

Обращаясь к технической стороне подачи идеи и сверхзадачи постановки, то обращает на себя внимание не только лавирование между пластическими и хореографическими элементами, но и тесное взаимодействие статических и динамических элементов. Например, замирание, растягивание, высокая пластичность девушки на авансцене и быстрый бег из одной кулисы в другую остальных участников действия – это как будто попытка почувствовать, наконец, себя, услышать свои желания на фоне все более ускоряющегося бега времени (темпа жизни). Этот эффект достигается еще и с помощью музыкального компонента, т.е. путем обращение к джазовому политемпу – скорость ее движений не соответствует музыкальному сопровождению остального действия. Это характерно и для других эпизодов постановки.

Кроме того, обращают на себя внимания движения хореопластического экспериментирования, т.е. это движения сжатия и раскрытия (их исследованием в начале XX века занимался М. Чехов),

которые сосредоточены на раскрытии механизма движения человеческого тела, а также соединения танцевальной и спортивной техники.

Если обратиться к психологическому наполнению «Воды», то думающий и мыслящий зритель все же сможет для себя многое увидеть и понять. Прежде всего, это возможность спроецировать происходящее на сцене в свою собственную жизнь – каждый человек иногда становился и ведущим, и ведомым, но, только взглянув со стороны, можно осознать, что порой не толпа должна стать импульсом и дать направление собственному движению, а ты сам. К этой же мысли подводит и название проекта – когда вода не может течь в нужном направлении, то случается метаморфоза, и она поворачивается вспять. Такой же импульс и инерцию в движениях зритель может наблюдать у участников эксперимента – одни задают траекторию другим. Поэтому особенно колоритна сцена общего бега с одной линии, где кто-то выбивается вперед или наоборот начинает отставать. Со стороны это больше напоминает хореографическую игру: кто быстрее обгонит другого с помощью своего станцованного пути, хотя смысловая нагрузка этого эпизода значительно глубже. Во-первых, само передвижение танцоров по сцене бегом можно назвать условно, т.к. спортивный элемент заменен на набор хореографических элементов, во-вторых, эти элементы четко повторяются от раза к разу, т.е. складывается впечатление, что каждый, как заведенная кукла, всегда достигает цель по заданному индивидуальному сценарию или при условии выполнения какого-то одного, обязательно повторяющегося, движения. Однако этот собственный ритм может меняться, но только при жестком импульсе (т. е. влиянии) извне.

Фактически каждый из эпизодов несет свою эмоциональную и информативную нагрузку, однако все они при кажущейся разрозненности объединены одной идеей – феноменом толпы, а толпа в свою очередь воспринимается как живой организм, способный принимать разные формы и по-разному реагировать на происходящее, как внутри себя, так и снаружи.

«Уровень завершен». Миниатюра «Уровень завершен» является одной из последних постановок театра и одной из самых понятных и полюбившихся зрителю. Кроме того, именно ее отметило жюри на Международном фестивале современной хореографии IFMC в Витебске в 2010 году, где она получила премию II-ой степени в номинации «Хореографическая миниатюра».

Несмотря на кажущуюся простоту миниатюры, она достаточно концептуальна. На пустой темной сцене два выхваченных светом персонажа – Мужчина и Женщина. Он в движении – бежит на месте, все ускоряя темп, Она как будто прислушивается к себе – потягивается, распрямляется, никуда не спешит. Когда Он устает и хочет остановиться, Ее движения наоборот становятся все быстрее. Они как две правды, непохожие друг на друга, но существующие параллельно и одновременно.

Название миниатюры – «Уровень завершен» – способствует еще большему пониманию идеи автора. С одной стороны, зритель, исходя из названия, на примитивном уровне может воспринимать все происходящее на сцене как элемент игры, в которой участвует он сам в повседневной жизни, например, садясь за компьютер. Но с другой стороны, постановку можно интерпретировать в более глубоком смысле: само понятие «уровень» из названия можно воспринимать как «этап»: этап в эволюции человечества, ведь по сути человек недалеко ушел от животного мира, где чтобы выжить, нужно убить. Этот этап не пройден, уровень развития человека завершен. Доказательством может служить отсутствие хэппи-энда.

Кроме того, негласным противостоянием понятий жизнь игра, (а значит, правда ложь, реальность вымысел) подтверждается двукодовость всей миниатюры. Сама возможность сравнения жизни с игрой лаконично вписывается в общую идею: в реальности встречаются трудности (уроки), только освоив которые можно идти дальше, а в игре те же препятствия, но только для того, чтобы перейти на следующий уровень. Тем более у каждого свои способы достижения поставленных целей, под влиянием которых человек может менять свои взгляды, позицию, суть (что

случилось с героиней-Женщиной, где вместо того, чтобы жить в любви с бывшим соперником, убивает его).

Путь каждого персонажа зритель наблюдает одновременно – это позволяет раздвоение композиции. Кроме того, каждый делает точно противоположное действие, чем другой:

В целом такое сочетание противоречий создает эффект спрессованно-разреженного танца (количество Его движений значительно превосходит Ее). Весь его путь кажется раздробленным на короткие периоды (такое впечатление создается за счет Его частого перемещения с первого плана на второй и обратно) и характеризуется рваной ритмопластикой, Ее же путь цельный и как будто растянутый благодаря широкой и плавной линии движения, но с обязательными остановками – как кадрами в кино.

Однако такое противостояние не постоянно. Единство действия достигается за счет единства поз персонажей. Периодически они выполняют одинаковые движения, а их повторяемость и дальнейшее замирание героев в симметричной позиции также подчеркивает прохождение каждым одного и того же этапа пути.

Действие только сначала развивается параллельно и персонажи независимы друг друга. Уже к середине они начинают двигаться по заданной, но сложной траектории, как по лабиринту, навстречу друг к другу. Здесь и происходит их главное взаимодействие и противостояние: соперничество, контрольная битва, игра чувств, которая заканчивается смертью. «От любви до ненависти один шаг» то, что случается с героиней, в связи с чем, ее средством достижения цели становится обман: любовь с первого взгляда (а точнее с первой драки) и открытость, честность эмоций перед партнером оказалось не более чем иллюзией.

Сцена борьбы героев высоко динамична и состоит из нескольких эпизодов с короткими перерывами-передышками. Драка, выстроенная пластическими и танцевальными элементами, очень эффектно выглядит на сцене, а в данной миниатюре стала особым хореографическим контрапунктом, делящим путь героев на «до» и «после». Такое включение в канву повествования элементов театрализованной игры, построенной по

принципу крупных планов и стоп-кадров, подчеркивает острый психологизм действия и его эмоциональность. А легкость в исполнении создает впечатление некоторой импровизации и опять-таки отсылает к игровому началу.

Музыкальное сопровождение миниатюры особенно колоритно и заслуживает пристального внимания. Спектакль начинается не с музыки, а со звуков бега Мужчины, и только потом музыкальная тема как будто выплывает из темноты и постепенно формируется. Их параллельное существование окрашено мерным ритмичным звуком, ударные доли которого похожи на маятник, который символически отсчитывает секунды их жизни. Примечательно то, что ее движения всегда начинаются и заканчиваются на сильную долю, его же движения с музыкальными ударами синкопированы. Фактически здесь нет мелодии как таковой, только четкий ритм на фоне «гудящих» аккордов. Акценты расставлены таким образом, что музыка соответствует ее пластическому воплощению.

В сцене борьбы вновь нет ни мелодии, ни какого-либо другого музыкального сопровождения, однако пластические акценты четко соответствуют отбиваемому ритмическому рисунку.

Тема иллюзорной любви представлена фортепианной мелодией лирического склада, что вполне закономерно, а главное, показательно. Свободная, романтическая и очень простая – складывается из повторения нескольких звуков, но как раз они как нельзя лучше характеризуют тот полет, который испытывают персонажи. Их движения легки, воздушны – множество прыжков, подъемов на полупальцы, поддержек, герои работают преимущественно в верхнем уровне – все это идеально сочетается с музыкальным сопровождением. Но как только заканчивается лирическая музыкальная тема наступает конец и всему происходящему – убийство героя происходит на фоне нарастающих «гудящих» басовых ходов и механического голава, возвещающего об окончании уровня.

«Уровень завершен» отличается высоким уровнем исполнительского мастерства (в роли Женщины – О. Лабовкина, в роли Мужчины – В. Молчан). Все используемые О. Лабовкиной приемы (интертекстуальность

– использование идейной цитаты на фильм «Авалон», двукодовость, коллажность композиции, спонтанность и импровизационность движений героев, использование внетанцевальных поз и жестов, игра как основа действия) подчеркивают постмодернистское начало данной миниатюры.

Кроме того, очень активно автор пользуется техникой релиза, то есть высвобождения. Первоначально эта техника подразумевала тренинг, направленный на снятие лишнего напряжения в мышцах и базировалась на естественных движениях и положениях тела. В миниатюре релиз позволяет героям двигаться более свободно, выполняя движения за счет инерции собственного тела (особенно это важно в четкой изломанности линий мужского персонажа). А естественная расслабленность мышц женского персонажа делает ее движения еще мягче и пластичнее.

Многим постановкам театра «Каракули» свойственно обращение к элементам техники японского танца буто (в переводе «танец темноты»). Для него характерна нарочитая замедленность, внутренняя сосредоточенность, созерцательность. Тело воспринимается как сосуд, который нужно опустошить и освободить от всего личного, чтобы вновь заполнить – то же самое мы можем наблюдать в первой части «Уровня» в движениях Женщины.

Таким образом, О. Лабовкина совместила технику contemporary dance, элементы внетанцевальной игры, приемы танца Буто, элементы техники релиза, и, несмотря на всю сложность этих многочисленных средств выразительности, ей удалось создать простую и понятную каждому зрителю историю.

Исключительная техника, эклектичность выразительных средств и простота в понимании зрителем сверхзадач спектаклей позволяет театру современного танца «Karakuli» с успехом завоевывать белорусскую сцену и конкурировать с остальными коллективами данного направления современного искусства.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ФРАНЦИИ XX-XXI ВВ.

Во Франции современный танец как направление хореографического искусства всегда был под пристальным вниманием государственных структур. Именно национальная программа его развития позволила воспитать в кратчайшие сроки большое количество молодых талантливых хореографов и исполнителей.

Во Франции в настоящее время работает 19 хореографических центров, большинство из которых в подчинении Министерства культуры и получают финансовую поддержку от государства.

В 1998 году был создан “Национальный центр танца” со своей медиатекой, сценическими и выставочными площадками, центром обучения танцовщиков. Кроме того, труппы современного танца поддерживает и Министерство иностранных дел Франции, которое помогает в организации гастролей, финансирует выступления за рубежом. Это поддержка бесценна, поскольку постоянно идёт поиск новых площадок для выступлений, новой публики, обмен идеями.

И сейчас современный танец уже завоевал крупные площадки национальных театров: например, репертуар Национального театра де Шайо в Париже – это почти сплошь постановки современного танца.

Современный французский танец сложился под влиянием немецкого экспрессивного танца, американского постмодернистского танца и неоклассики, получившей развитие именно во Франции. Новации Сергея Дягилева и его «Русские сезоны» положили начало новому стилю классического балета, получившему в дальнейшем название «неоклассика», и французская публика уже была готова к восприятию нового в танцевальном искусстве.

Неоклассическое направление особенно ярко представлено в творчестве **МОРИСА БЕЖАРА** (Maurice Bejart, 1927–2008). В 1960 году Бежар создаёт труппу «Балет XX века», в 1987 году, Бежар обосновывается в Лозанне, где организует компанию «Балет Бежара». Хореографии Бежара свойственны пластическая метафора, стремительный ритм, приоритет

массового мужского танца. Наиболее подозревают его самобытные спектакли: «Весна священная» (1959), «Петрушка» (1958), «Жар-птица» на муз. И. Стравинского (1970), «Орфей» (на муз. П. Анри, 1958), «Ромео и Джульетта» (на муз. Г. Берлиоза, 1966), «Болеро» (на муз. М. Равеля, 1978), «Бакти» (на муз. Ф. Гласса, 1968), «Нижинский, клоун Божий» (на муз. П. Анри, П. И. Чайковского, 1971) и многие другие. В общей сложности М. Бежар поставил более ста оригинальных спектаклей.

Вторым не менее известным создателем стиля неоклассики во Франции был Ролан Пети.

РОЛАН ПЕТИ (Roland Petit, 1924 – 2011). Известность Р. Пети его первый спектакль «Юноша и смерть», который стал эталоном французской неоклассики. В 1945–1951 гг. Пети создал и возглавил труппу «Балет Елисейских полей», в 1949 – 1967 годах – «Балет Парижа». В числе лучших работ для этой труппы: «Кармен» Ж. Бизе (1949), «Собор Парижской Богоматери», (1965). Р. Пети работал в жанре драматического балета, тяготел к динамичности сюжета, яркой образности и театральности, мастерски ставил массовые сцены, использовал в лексике сочетание классического и современного танца.

ПЬЕР ЛАКОТТ (Pierre Lacotte, 1932) – французский солист балета, балетный педагог, хореограф, балетмейстер, реставратор старинной хореографии. С 1985 г. – директор Балета Монте-Карло, в 1991 – 2001 гг. – Балета Национальной оперы Лотарингии в Нанси. Занимался преподаванием в Национальной консерватории, в Парижской опере работал педагогом-репетитором.

Начало развития танца модерн как направления во Франции относится к 20-м годам XX в., когда в Париже была открыта школа «Ecole de Paris», где в основном преподавали учителя-эмигранты. Среди них была Л. Дункан, приемная дочь И. Дункан, и Дж. Ромье – первый мужчина-танцор экспрессивного танца. В 1974 году при труппе «Гранд-Опера» была создана экспериментальная группа, которая занималась поисками в области современной хореографии. Прима-балерина этой группы – Каролин Карлсон (Carolyn Carlson, род. 1943), американская танцовщица и

хореограф финского происхождения. Она ставила репертуарные спектакли для балета Парижской Оперы, Оперы Бордо, «Театра де ла Виль» и др.

Во Франции современный танец появился очень поздно, слишком мощно было влияние классического балета. Вплоть до 1970-х годов неоклассическим танцем занимались практически тайно, в спортивных залах, после основной работы.

В 1968 году студенческие забастовки всколыхнули Европу, заставив пересмотреть некоторые ценности и в искусстве, и современный танец внезапно смог выйти на настоящую сцену. А в 80-90-х годах во Франции началась так называемая танцевальная децентрализация: по всей стране были созданы профессиональные центры танца, которые возглавили молодые хореографы: **Доминик Багуэ, Анжелен Прельжокаж, Маги Марен, Жозеф Надж** и др. Задача этой культурной политики, была в том, чтобы устранить разделение на искусство провинциальное и столичное, которое считалось более профессиональным.

Во Франции сейчас действуют 19 Национальных хореографических центров (в Лионе, Гренобле, Ла-Рашели и др.), где продолжает развиваться современный танец, а труппы Прельжокажа, Наджа и др. остаются одними из сильнейших в стране. Представители не-танца тоже много работают и довольно часто приезжают в Россию.

АНЖЕЛЕН ПРЕЛЬЖОКАЖ (Angelin Preljocaj) 1957 г. рожд. – ярчайший хореограф-самородок современного французского балета, уроженец Албании. Создал свой коллектив в 1989 году и обосновался со своей труппой в Экс-ан-Провансе. Ныне он желанный гость самых известных фестивалей, неоднократно с успехом показывал свои спектакли и в Москве. Парижская Опера, весьма избирательная в вопросах репертуарной политики, ни один раз приглашала Прельжокажа для создания новых балетов, среди которых и такие шедевры, как «Благовещение», «Парк», «Казанова».

«Парк», поставленный в 1994 году для Парижской оперы и посвященный «галантному веку» (точнее, расцветшему тогда "искусству любви"), стал культовым спектаклем прямо в день премьеры. Считается,

что этот балет – шедевр хореографа Прельжокажа. В 1995 году Прельжокаж был удостоен премии Venois de la Danse за балет «Парк».

Этот балет о природе страсти (в основе сюжета – отношения героев). Соблюдены три единства классицизма – места, действия, времени (события спектакля умещаются в одни сутки). Сам балет делится на три части, выстроенные по единому принципу. Каждая открывается пластическим ритуалом четырех Садовников – метафорические фигуры в кожаных фартуках и черных очках возделывают «сады любви». Основное время занимают променады и танцы кордебалета и корифеев, завершает каждый эпизод дуэт ведущих солистов.

Прельжокаж соединяет классическую технику с экспрессионистской пластикой современного танца и элементами архаики, дальневосточной культуры тела. Он не раз возвращался к постановкам балетных корифеев XX века (М. Фокин, Л. Мясин, В. Нижинский и другие), давая им новую трактовку.

ДОМИНИК БАГУЭ (Dominique Voguet, 1951–1992). Проживший всего 41 год Багуэ большое влияние на развитие современного танца во Франции. После смерти Д. Багуэ в 1992 году было создано учреждение хореографа «Карне Багуэ» (Дневники Багуэ), цель которого – соответствие нормам его наследия.

МАГИ МАРЭН (Maguy Marin, род. 1951 г.) – французская танцовщица и хореограф, один из лидеров современного французского танца, экспериментального направления «не-танец». Училась танцу в консерватории в Тулузе, где ее педагогом была знаменитая Нина Вырубова. С 1969 по 1972 год танцевала в Страсбургской опере, исполнив сольные партии в «Жизели» и «Лебедином озере», затем поступила в школу М. Бежара «Мудра» и была приглашена в его труппу. В 1976 году М. Марэн создает труппу «Балле-Театр де лаАрш» и завоевывает первую премию на конкурсе в Баньоле за балет на народные испанские мелодии. В 1981 году труппа, в которую входили К. Глик, Л. Бломфельд, М. Леког, К. Поло, Ф. Леикк, У. Альваре, Т. Канха обосновывается в парижском пригороде Кретей, а в 1990 году труппа обретает статус Национального

хореографического центра департамента Валь-де-Марн. В своем творчестве иногда Марэн шокировала публику кажущимся натурализмом и антиэстетикой, за которыми, однако, скрывались юмор и вызов сложившимся стереотипам.

Среди наиболее известных ее постановок «Золушка», «May В», «Ramdam», «La Jeune Fille et la Mort». «May В» сделан на основании двух пьес С. Беккета – “В ожидании Годо” и “Конец игры”. Спектакль этот сложно назвать балетным. Легче говорить о пантомиме, а еще точнее отнести его к невербальному театру. На сцене, представляющей черный кабинет, появляются десять фигур. Они облачены в белые пижамы или халаты – как будто действие происходит в психиатрической лечебнице. Они брюхаты, горбаты и кособоки. Лица покрыты густым слоем грима и напоминают недвижные маски слепых Брейгеля. Темой спектакля становится стадность, склонность человека подчиняться командному окрику, нежелание выделяться из массы таких же рабов.

ЖОЗЕФ НАДЖ (1957) (фр. Josef Nadj) – французский танцовщик и хореограф, представитель новейшего течения «не-танец».

Родился в венгероязычной семье. Окончил художественное училище по классу графики. Учился в Академии изящных искусств и в Будапештском университете, изучая литературу, философию и историю искусства. Брал уроки борьбы, боевых искусств, сценического движения и актёрского мастерства. В 1980 году переехал в Париж, где заинтересовался современным танцем, тай-чи и буто. В 1982 году оставил занятия рисунком и живописью и полностью посвятил себя танцу. Учился в Международной школе пантомимы Марсея Марсо, у Этьена Декру и Жака Лекока. Занимался контактной импровизацией у Марка Томкинса (Mark Tompkins). В 1985 году участвовал в его спектакле «Мужское предательство» (Trahison Men), в 1988 – в спектакле Катрин Диверес «Судья элегантности» (l'Arbitre des élégances) В 1986 году организовал собственную компанию JEL (с венг. – «знак»), где создал 19 спектаклей. С 1995 года возглавляет Национальный центр хореографии

в Орлеане. В 2006 году был специальным приглашённым артистом Авиньонского фестиваля.

Российский журнал «Эксперт», предваряя гастроль труппы Наджа в 2002, назвал его «самой загадочной личностью современного театра».

В 80-90-х годах из нового французского танца выросло ещё одно новое направление, которое часто называют французской аналогией американского постмодерна, – так называемый НЕ-ТАНЕЦ (non dance). Практически все его представители (в первую очередь **Жером Бель, Борис Шармац, Ксавье Ле Руа, Режи Шапино**) – это ученики и ученики учеников создателей нового фр. танца, владеющие прекрасной хореографической базой, но танец для них уже не является основным средством художественного высказывания: они всё дальше уходят от хореографии, используя в своих спектаклях и перформансах драматическую игру и импровизацию, пение и стендап, видеопроекции и компьютерную графику.

ЖЕРОМ БЕЛЬ (1985) – выпускник Национального центра современного танца в Анже. Выступал в постановках крупных хореографов Франции и Италии (Анжелен Прельжокаж, Режи Обадиа, Катерина Санья и др.). Был ассистентом Филиппа Декуфле в постановке церемоний Зимних олимпийских игр в Альбервиле (1992). Многие из его спектаклей, показанных по всему миру, поставлены в расчете всякий раз на отдельного артиста, чье имя и носят.

БОРИС ШАРМАЦ (Boris Charmatz) (род. 1973) – французский танцовщик и хореограф, представитель современного танца. С 2009 года Шармац – директор Национального хореографического центра Ренна и Бретани. В 2014 представил свой Центр в виде проекта 20 танцовщиков XX века, показанного на открытом воздухе в Берлине. Шармац также является соавтором книги «Поддержка современного танца», написанной совместно с Изабель Лоне и изданной совместно Национальным центром танца и Les Presses du réel. Его последняя книга «Я - школа» была опубликована в апреле 2009 года.

РЕЖИН ШОПИНО (RéGINE Chopinot, род. 1952 г.). В 1993 году был создан «Атлантический балет», существующий до настоящего времени. Трудно определить соответствующий стиль или направление в ее работе. После экспериментальных работ начального этапа ее творчества, в котором властвовал юмор и художественная провокация, вторая половина девяностых годов отличилась размышлениями автора о природе и сущности человека.

ОДИЛ ДЮБОК (Odil Duboc, 1941–2010) – родоначальница современного французского танца. Ее группа «Contre Jour» была создана в 1987 году. Дюбок признана важным хореографом французского танца, она ставила многочисленные шоу и оперы для различных учреждений (в частности, для Национального центра современного танца в Анжере. Заслугой О. Дюбок является педагогическая деятельность, через ее руки прошло огромное количество танцоров, многие из которых в будущем стали хореографами, среди них: Б. Шармац, Ж. Бель,

КАРИН САПОРТА (Karine Saporta, род. 1948 г.) – французская танцовщица и хореограф. Исследуя физическое состояние человека во время опасности, она придала своей хореографии признаки пароксизма. Цирк, кабаре, фламенко, фольклор, традиционный классический балет, барокко и минимализм. Все выражается и сходится в едином стиле хореографа, заявляющего об эстетике как о философской дисциплине.

МАТИЛЬДА МОНЬЕ (Mathilde Monnier, род. 1959 г.) работала во многих французских труппах, училась в школе М. Каннингэма, и там же начала работать хореографом, поэтому ее ранние работы носят абстрактный характер.

Ее хореография, проникнутая глубиной гуманизма, является отражением ее собственной личности и постоянной заботой о самом близком.

ЖАН-КЛОД ГАЛОТТА (Jean-Claude Gallotta, род. 1950 г.) – известный французский хореограф. Начал изучать современный танец в США, где открыл для себя новую хореографию в работе с М. Каннингхемом, И. Райнер, Л. Чайлдс и других основателей американского постмодерна.

ФИЛИПП ДЕКУФЛЕ (Philippe Decoufle, род. 1961 г.). Ф. Декуфле ввел в танец элементы цирка, паноптикума, а присутствию гротесковой или уродливой внешности артиста только приветствуется.

ФРЕДЕРИК ЛЕСКЮР (Frederic Lescure, род. 1968 г.). «Крупный представитель французского нового танца, он привнес свое видение в искусство хореографии. Созданная им в 1994 году творческая труппа "L'Echarpee" работает по методике "живой мозг" Ф. М. Александра, которая имеет право на владение телом по разуму.

ЖОЭЛЬ БУВЬЕ (Joelle Bouvier, род. в 1959 г.), **РЕЖИС ОБАДИЯ** (Régis Obadia, род. в 1958 г.). В 1980 году они создают в Анже труппу «Эскиз» и за первые же свои спектакли получают три престижных приза, в том числе один – из рук Сержа Лифаря. Компания просуществовала до 2003 года, получив более 50 международных наград за постановки, так и за ценность оригинальных видеофильмов.

Французское правительство, контролирующее создание в стране хореографических центров, доверило Бувье и Обадия сначала Национальный хореографический центр современного танца в Гавре, а в 1993 году – в Анже.

В 2003 году Режис Обадия создал компанию при поддержке министерства культуры Франции, в рамках которой работа над новыми проектами в Европе и в России. Результат первого же проекта в России – постановка спектакля «Весна священная» на муз. И. Стравинского для труппы «Балет Москва» был награжден «Золотой маской» как лучший спектакль современного танца.

ТЬЕРРИ МАЛАНДЕН (Thierry Malandin, род. 1959 г.). В 1986 году создал компанию «Théâtre Present». В 1988 году был назначен директором национального центра хореографии – «Балета Биаррица». Тьерри Маланден числится экспериментатором, силящимся скрестить в своих постановках академический техницизм с модерном.

СЭМЮЭЛ МУРЕЗ (Samuel Murez) (1982 г.рожд.)

Сэмюэл Мурез в 2004 году в Париже основал танцевальную компанию

3e étage (от «третьего этажа»). Все танцоры 3e étage члены балета Парижской оперы, но административное и художественное направление является полностью независимым от этой компании. 3e étage не получает никаких субсидий, и действует исключительно на доходах от продаж билетов собственного производства спектаклей, а также поддержки частных благотворителей.

Как художественный руководитель 3e étage, Мюрез заявил, что он видит свою основную роль в содействии в конкретную творческую культуру.

КЛОД БРУМАКОН (1959 г. рожд.) – хореограф и танцовщик современного танца. В 1984 году он основал свою собственную компанию, Compagnie Клод Брумакон. С 1992 года он работал совместно с Бенджамином Ламаршем в Национальном хореографическом центре в Нанте. Творения Брумакона вдохновлены жизнью и отношениями между индивидуумами, с очень сильным визуальным вдохновением от великих классических художников от до и скульптуры Антуана Бурделла, изобразительное искусство, которых он изучал.

Стиль его танца очень образный, явный и жестокий. Многие творения Клода Брумакона связывают танцоров CCN из Нанта с танцорами из посещенных стран или мест проживания, таких как Чили, Нигерия, Филиппины (национальный балет), Финляндия (балет Раатико), Чешская Республика и Аргентина. Клод Брумакон и Бенджамин Ламарш также создали множество хореографических пьес с детьми, а также с подростками-инвалидами.

МЭРИОН БАЛЛЕСТЕР – французская исполнительница современных танцев, хореограф и преподаватель. Она начала танцевальное обучение в Консерватории де ла Рошель, после чего поступила в Национальный центр современного танца во французском Анже, где и училась с 1987 по 1989 год.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ГЕРМАНИИ XX – XXI ВВ.

Штутгартбалет является ведущей балетной компанией Германии. Хореограф, директор Штутгартского балета с 1961 года и до

трагической кончины в 1973 являлся **Джон Кранко**. В разные годы в Штутгарте работали такие знаменитые мастера танца, как Джон Ноймайер, Иржи Килиан, Уильям Форсайт, Уве Шольц. Именно Джон Кранко вывел Штутгартский балет на высочайший международный уровень, который компания с гордостью поддерживает до сих пор.

Джон Кранко был выдающейся личностью и словно магнит притягивал величайших танцоров своей эпохи. Он символ огромного стремления к высочайшему качеству, искусству и эмоциям. После обучения в Кейптауне карьера феноменального балетмейстера Кранко началась в Королевском балете в Лондоне. В начале 1960-х годов он приехал в Штутгарт сначала в качестве приглашенного хореографа, а возглавив Штутгартский балет, всего за двенадцать лет привел его к мировой славе. В 1971 году Кранко основал в тогдашней Западной Германии первую государственную балетную школу, которая с 1974 года носит его имя.

С 2001 года хореограф Штутгартского балета – **Кристиан Шпук**. Кристиан Шпук родился в Германии и получил балетное образование в Штутгартской школе Джона Кранко. Для Штутгартского балета он поставил свои лучшие спектакли: «*Dos amores*», «*The seventh blue*», «Портрет Шарлотты», «Песни», «Ангельский сад» и «Лулу. Трагедия монстра» по пьесе Ф. Ведекинда на музыку Д. Шостаковича, А. Берга и А. Шенберга.

Композиция «*Le Grand Pas de deux*» раскрывает юмористическую сторону классического балета, в частности, фуэте Чёрного лебедя из «Лебединого озера». «Сатирические балеты зачастую поверхностны, но то, как Кристиан Шпук показал отношения танцоров друг с другом и аудиторией – точное попадание в цель», – писала газета NY Times.

С 2013 года Кристиан Шпук возглавляет Цюрихский балет.

У Шпука свой, очень узнаваемый стиль балетов, яркая смесь классики, неоклассики и контемпорари, и несомненная тяга к работе с серьезными литературными первоисточниками. Среди его спектаклей – «Ромео и Джульетта» и «Сонет» по произведениям Шекспира, «Анна

Каренина», «Фауст» (к теме Фауста он обращался и в опере), «Зимний путь» по лирической поэзии Вильгельма Мюллера, «Песочный человек» по сказке Гофмана, «Лулу. Трагедия монстра», «Орфей и Эвридика». В ряду ярких работ мастера и «Щелкунчик и Мышиный король».

24 марта 2021 года на Новой сцене Большого театра состоялась мировая премьера балета «Орландо» на музыку Эдуарда Элгара, Филипа Гласса, Леры Ауэрбах и Елены Кац-Чернин в постановке Кристиана Шпука.

«Орландо» – «книжный» балет по одноименному модернистскому роману известной британской писательницы Вирджинии Вульф, который был опубликован в 1928 году. Во второй половине 20-го века Вульф стала одним из символов феминизма. Смена пола, самоидентификация, модернизм и поэзия.

«Орландо» – история о молодом английском аристократе, поэте, который не стареет и живет три с половиной века, начиная с эпохи королевы Елизаветы I и заканчивая первой половиной 20-го века. Он пытается найти свое «я», понять свою подлинную индивидуальность. В какой-то момент он засыпает и перерождается. Орландо из мужчины превращается в женщину.

Однако гендерная проблема и вопрос смены пола не стоят на первом месте, считает режиссер-постановщик спектакля Кристиан Шпук.

Глава Гамбургского балета с 1973 года и Гамбургской балетной школы с 1978 года – **Джон Ноймайер** (1942 г.рожд.)

Не смотря на возраст Джон Ноймайер продолжает работать. На его счету 160 балетов. Вехами своей творческой биографии он считает: «Густав Малер», потому что, до этого никто из хореографов не ставил балет по целой симфонии Малера; «Страсти по Матфею» Баха; «Дама с камелиями» – драматический балет; и конечно «Анна Каренина» – одна из последних постановок мастера.

Государственный балет Берлина был основан в 2004 году. Первый руководитель Государственного балета Берлина – **Владимир Малахов**.

С 2014 года художественный руководитель и генеральный директор – испанский хореограф **Начо Дуато** (1957). Его первый хореографический опыт обернулся триумфом балета «Огражденный сад», на музыку Марии дель Мар Бонет. В 2000г. получил международный балетный приз Белуа де ля Данс, как лучший хореограф года за постановку «Многогранность. Формы тишины и пустоты» Баха. В 2011 – 2014г. был художественным руководителем балетной труппы Михайловского театра. За эти годы репертуар пополнился одноактными балетами «В лесу», «Без слов», «Дуэнде», «Прелюдия», «Белая тьма», «Невидимое», а также многоактными «Спящая красавица», «Ромео и Джульетта», «Щелкунчик».

В 2019 году труппу Государственного балета Берлина возглавляют **Саша Вальц** и Йоханнес Оман.

Саша Вальц родилась в 1963 году в немецком городе Карлсруэ. Изучала танец и хореографию в Амстердаме и Нью-Йорке. Свою независимую берлинскую труппу «Sasha Waltz & Guests» Саша Вальц создала вместе с мужем продюсером Йохеном Зандигом еще в 1993 году для того, чтобы свободно экспериментировать, исследовать с помощью танца пространство, находить взаимосвязи между различными видами искусства и осваивать новые жанры. Слово «гости» в названии означало, что кроме постоянной труппы в компанию могут вливаться как другие танцовщики со стороны, танцоры разных поколений, так и музыканты, композиторы, архитекторы, драматические артисты и другие. Вальц и ее муж-продюсер Йохен Зандиг ставили на то, что в ближайшие 20-30 лет после падения Берлинской стены, столица объединенной Германии превратится в грандиозную стройку, за которой будет наблюдать весь мир. Так что, уже в 1996 году Саша Вальц организовала авангардный культурный центр «Софиензале», переоборудованный из заброшенных мастерских начала 20 века. Центр открылся спектаклем с символическим названием «Аллея космонавтов», отсылающим к «советской» эпохе. Проект был посвящен истории семьи, проживающей в немецкой «хрущевке». В 2006 году на берегу Шпрее заброшенная насосная станция была преобразована в Radyal System – площадку для многочисленных

музыкальных фестивалей, а также в концертно-театральную базу для четырех коллективов – хореографической труппы Sasha Waltz & Guests, Берлинской Академии старинной музыки, ансамбля солистов «Калейдоскоп» и Vocal consort Berlin.

В 2000-2005 гг. Саша Вальц успешно работает в берлинском театре «Шаубюне». Ее интересы перемещаются в метафизическую плоскость. Как исчезает наша физическая сущность? Что дает телу знание о его смертности? «Тела», «S», «noBody», хореографическая инсталляция «insideout» на музыку современного британского композитора Саундерса поставили ее имя в один ряд с лучшими немецкими хореографами 20 века – Мэри Вигман, Пиной Бауш, Джоном Ноймайером. Сегодня же, в иерархии немецкого танцевального театра Саша Вальц занимает место на самой вершине, унаследовав престол после смерти Пины Бауш. Среди работ, созданных в этот период, «Тела», «S», «noBody», хореографическая инсталляция «insideout». В 2004-м году Вальц поставила «Impromptus» на музыку Шуберта, а в конце 2004 труппа «Саша Вальц и гости» снова стала независимой, и Вальц начала ставить оперные спектакли.

Первым была опера «Дидона и Эней» Пёрселла, премьера которой состоялась в «Гранд-театр де Люксембург» и в берлинской «Staatsoper». В этих же двух театрах в 2007 была представлена вторая оперная постановка Вальц — «Медея» на музыку Паскаля Дюсапена и либретто Хайнера Мюллера. В 2007 она стала автором хореографического решения «Ромео и Джульетты» в Парижской Опере на музыку Драматической симфонии Берлиоза. Затем в 2008 последовал музыкально-хореографический проект «Охоты и формы» на музыку Вольфганга Рима совместно с «Ensemble Modern», премьера прошла во Франкфурте-на-Майне.

В июне 2010 в Цюрихе был представлен балет «Continu», а в октябре в парижском «Театре Елисейских полей» — хореография к опере Дюсапена «Страсть». В мае 2011 опера «Matsukaze» японского композитора Тосио Хосокавы в хореографии Вальц была дана в театре «Ла Моннэ» в Брюсселе. В январе 2012 танцевальный концерт (новая форма, которую придумали совместно Вальц и композитор Марк Андре) «Gefaltet»

открыл зимний зальцбургский фестиваль «Mozart Woche» («Неделя Моцарта»). В декабре 2012-го балет «Ромео и Джульетта» был перенесен на сцену «Ла Скала».

В мае 2013 Саша Вальц представила в Мариинском театре «Весну священную».

Немецкая танцовщица и хореограф Саша Вальц – это звезда авангардной хореографии и абстрактного постмодернистского танца. В команде Саши Вальц - танцовщики из разных стран и континентов. Для нее танец - интернациональный язык, и чем больше танцовщики не похожи друг на друга, тем лучше. Документальный фильм показывает самый важный период в международной карьере Саши Вальц - с 2005 года и до наших дней. Саша Вальц начала танцевать с пяти лет, но как признается, в юности мечтала заниматься живописью. Вальц много училась и осваивала технику современного танца Марты Грэм, и при этом все равно была уверена, что дело всей ее жизни - живопись. Все изменилось, когда она познакомилась с контактной импровизацией - выбор был сделан в пользу танца. Но умение рисовать все же пригодилось. Организовывая концептуальные выставки, она делает эскизы движений в пространстве. "Для меня хореография - это время и пространство. Это те элементы, с которыми мы играем. И мои знания о пространстве получены в результате работы с танцовщиками".

Ей принадлежит первенство в создании нового жанра хореографической оперы. Ее собственное хореографическое изобретение - открытие музеев, в которых танец вдохновлен архитектурой и музейным пространством. Талант Саши Вальц - видеть возможности в новых условиях. "Я вычленяла из пьес отдельные фрагменты и создавала инсталляции. Мне кажется это интересный формат, чтобы сделать обзор моих работ последних лет, взглянуть на выразительные средства танца под иным углом.

Театр Саши Вальц подарил миру такие шедевры как «Ромео и Джульетта» Берлиоза, «Дидону и Эней» Персела, «Impromptus» Шуберта, а зрители обнаружили, что тело танцовщика – всего лишь инструмент.

Превращенные по замыслу режиссера в амфибий или кариатид, артисты оказались способными танцевать в воздухе и в воде. Балет соединился с оперой и преобразовался в великолепное зрелище, сотворенное художниками и конструкторами в духе философского театра.

Сравнительно недавно, в 1989 году, балетная труппа Национального театра Мюнхена была преобразована в **Баварский государственный балет** (Bayerisches Staatsbalett). Нелегкий процесс реорганизации и превращения Баварского балета в одну из лучших трупп мирового уровня проходил под руководством выдающейся немецкой балерины **Констанс Вернон** и сменившего её в 1998 году на посту руководителя коллектива известного чешского танцовщика и хореографа **Ивана Лишка**.

Государственный балет Баварии был создан не на пустом месте. Он является наследником одной из самых богатых и ярких танцевальных традиций Европы, имеющей более чем три века истории. К началу XXI века Мюнхен превратился в одну из столиц мирового балета. Здесь регулярно проводятся ежегодные весенние балетные фестивали (BallettFestwoche), на которые охотно приезжают звезды мирового балета. На фестивале можно увидеть эксклюзивные премьеры, спектакли из текущего репертуара театра и гостевые постановки именитых балетных трупп со всего мира.

В Мюнхен приглашаются лучшие педагоги со всего мира для работы с артистами балета, среди которых можно увидеть представителей более тридцати национальных школ. С сентября 2016 года по апрель 2022 года премьер Мариинского театра Игорь Зеленский являлся интендантом и художественным руководителем Баварского государственного балета.

Богатый репертуар балета охватывает все направления современного театра: классика, модерн, стили танца XX века. Баварский государственный балет вместе с Баварской государственной оперой (Bayerische Staatsoper) дают около 350 представлений в год. Они проходят на главной сценической площадке - сцене Национального театра Мюнхена (Nationaltheater München) а также на сценах Принцрегентентеатра (Prinzregententheater) и театра Кювиллье (Cuvillies-Theater).

Балетные спектакли Баварского государственного балета:

«Пахита» (Paquita) – один из самых популярных балетов XIX века. Он неоднократно исполнялся лучшими балетными труппами во всем мире, но в течение долгого времени все больше трансформировался и отклонялся от оригинала. Баварский балет под руководством балетмейстера Алексея Ратманского, объединяя традиции и результаты научных и архивных исследований, создает версию, которая соответствует намерениям оригинального создателя – Мариуса Петипа – и учитывает современные тенденции.

Хореограф и постановщик – Алексей Ратманский на основе оригинальной хореографии Мариуса Петипа.

«Сон в летнюю ночь» (Ein Sommernachtstraum) – балетмейстер Джон Ноймайер представляет свое видение пьесы Шекспира. Он создал 1977 году свою версию, которая с 1993 года стала неотъемлемой частью репертуара Баварского государственного балета.

«Ромео и Джульетта» (Romeo und Julia) – вечная шекспировская история, воплощенная в жизнь балетмейстером Джоном Кранко на музыку С.С. Прокофьева. В репертуаре Баварского государственного балета версия Д. Кранко уже почти 60 лет!

«Дама с камелиями» (Die Kameliendame). Хореография – Джон Ноймайер.

«Онегин» (Onegin). Хореография – Джон Кранко.

Хореографическое искусство Англии XX- XXI вв.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО АНГЛИИ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Англия, как и Франция, довольно поздно пришла к современному танцу: в XX веке страна жила классическим балетом. Тем не менее сегодняшние английские хореографы занимают в мире современного танца лидирующие позиции – хотя большинство так или иначе работают с классическим репертуаром. Самым дерзким образом делает это Мэтью Боурн: в «Лебелином озере» всех лебедей исполняют мужчины, а семья и

свита принца Зигфрида прямо пародируют членов британской королевской семьи; балет «Шотландский перепляс» и вовсе представляет собой комичный пересказ «Сильфиды» в ускоренном темпе. Философом английского современного танца можно назвать Уэйна Макгрегора: его математически сложная хореография часто бессюжетна и изобилует визуальными и компьютерными эффектам. Акрам Хан, работавший в том числе с великой балериной Сильви Гиллем, в своих работах смешивает современный танец и индийский танец КАТХАК.

Главные представители: Уэйн Макгрегор (1970), Акрам Хан (1974), Кристофер Уилдон (1973), Мэтью Борн (1960),

В Англии существует несколько балетных трупп.

1. Главный балетный театр Великобритании Royal Opera House.
2. English National Ballet.
3. Бирмингемский королевский балет.
4. Королевский балет (Ковент Гарден).
5. Балет Рамбер.
6. Северный балет.
7. Шотландский балет.

В репертуаре Королевского балета Ковент Гарден продолжают идти постановки хореографа **Фредерика Аштона**. Это «Спящая красавица», «Маргарита и Арман», «Конькобежцы», «Тщетная предосторожность», «Ромео и Джульетта» и др.

С большим успехом пользуются постановки современных хореографов: Лиам Скарлетт, Уэйн Макгрегор, Кристофер Уилдон и др.

ЛИАМ СКАРЛЕТТ – самый молодой хореограф, который поставил полнометражный балет по заказу Королевского балета. В 2014 года в балете Сан-Франциско состоялась премьера балета Скарлетт «Колибри», вдохновленного Тирольским концертом Филипа Гласса для фортепиано с оркестром. 2018 году ставит новую постановку Лебединое озеро, оставаясь верным тексту Петипа-Иванова. Скарлетт поставил спектакли для двух главных трупп (Royal Ballet и English National), для

New York City Ballet, театров в Осло, Майами и Сан-Франциско. В Копенгагене (Дания) поставил «Пиковую даму».

В августе 2019 года он был отстранен от работы Королевским балетом. Хореограф Лиам Скарлетт умер в 35 лет. Его называли «будущим британского балета»

Английский хореограф и бывший танцор Королевского балета **АЛАСТЕР МАРРИОТТ (1968)** показал свою работу «The Unknown Soldier», посвященную к 100-летней годовщине окончания Первой мировой войны. В центре истории 16-летняя Флоренс Биллингтон, которая находит любовь всей своей жизни и теряет ее из-за войны.

УЭЙН МАКГРЕГОР (1970) Он является художественным руководителем студии Уэйна Макгрегора и штатным хореографом Королевского балета Великобритании. Как хореограф старается приблизить танец к современным технологиям, экспериментируя с проекциями компьютерных изображений на сцене. Еще в детстве он увлёкся компьютерами, поэтому естественным образом начал использовать компьютерные технологии в своих постановках. Студия Уэйна Макгрегора представляет из себя творческий центр, объединяющий гастрольную труппу хореографа и его творческие проекты в области театра, моды, кино, телевидения и визуального искусства. Студия ведёт образовательные программы на национальном и международном уровнях и осуществляет проекты по популяризации танца. Одним из таких проектов был «Большой танец на Трафальгарской площади» с участием тысячи танцоров, прошедший в рамках Лондонского фестиваля 2012 года и посвящённый Летним Олимпийским играм в Лондоне.

В 2018 году Королевский балет отмечал столетие со дня рождения композитора Леонарда Бернштейна тройной программой на его музыку от хореографов Уэйна МакГрегора, Лиамы Скарлетта и Кристофера Уилдона.

КРИСТОФЕР УИЛДОН (1973) – английский артист балета и хореограф, представитель современного танца. Балет Кристофера Уилдона «Приключения Алисы в Стране Чудес» ворвался на сцену в 2011г в вихре красок, сценического волшебства и сложной изобретательной

хореографии. Музыка Джоби Тэлбота сочетает современное звучание с лирическими мелодиями, отсылающими к балетам XIX века. Яркие экстравагантные декорации Боба Кроули используют все мыслимые средства, от кукол-марионеток до видеопроекций, чтобы воплотить Страну Чудес в жизнь.

Кристофера Уилдона сравнивают с Джорджем Баланчиным и Джэромом Роббинсом. Уроженец старой доброй Англии, несколько лет он оттачивал свой неповторимый стиль в Нью-Йорке, а ныне перевел на язык актуальной хореографии волшебную английскую классику – «Зимнюю сказку» Шекспира и «Алису в стране чудес» Льюиса Кэрролла.

АКРАМ ХАН (1974) – один из самых известных и востребованных хореографов Европы, родился в 1974 году в Лондоне, в семье выходцев из Бангладеш.

Танцевать Акрам начал в возрасте семи лет, его первой ролью на сцене стал Маугли в «Приключениях Маугли» лондонской Академии индийского танца, в 13 лет он стал участником «Махабхараты» Питера Брука.

Получил образование в области современного танца и сценического мастерства в Университете Лестера и в Северной школе современного танца (Лидс), работал с X-Group Анны Терезы Де Кеерсмакер, а с конца 1990х годов начал пробовать ставить и выступать с сольными номерами. В 2000 году создал танцевальную труппу «Akram Khan Company», чья первая полномасштабная постановка, Kaash, была представлена на Эдинбургском фестивале «Фриндж» в 2002 году.

Стиль Хана – настоящий сплав восточного и западного, техники индийского классического стиля «Катхак» и современного танца, микс древних традиций и модерн пластики. Хореографа часто называют «магнитом» для артистов высшего эшелона. Среди его работ спектакли для Национального балета Китая, хореография для церемонии открытия Олимпийских игр в Лондоне в 2012 году, танцы для шоу Кайли Миноуг, совместная постановка с Жюльет Бинош и номера для великой балерины Сильви Гиллем. В последние годы Хан активно сотрудничает с

Английским Национальным Балетом, для которого поставил, в том числе, свою ставшую уже культовой «Жизель».

За свою карьеру Хан был удостоен множества наград, является Кавалером Ордена Британской империи с 2005 года.

Акрам Хан – один из самых известных танцовщиков и хореографов современности. За 19 лет он создал целый ряд постановок, которые внесли значительный вклад в искусство в Великобритании и за рубежом. Его репутация основана на успехе экспериментальных, но при этом понятных широкой публике произведений, таких как «Пока львы спят», «Kaash, iTMOi», «DESH», «Вертикальный путь», «Знание» и «Нулевая отметка».

Открытый и чуткий художник, Акрам Хан, словно магнит, притягивает к себе выдающихся творцов из самых различных областей культуры и регионов. Он сотрудничал с Национальным балетом Китая, актрисой Жюльетт Бинош, балериной Сильви Гиллем, хореографами и танцовщиками Сиди Ларби Шеркауи и Израэлем Гальваном, певицей Кайли Миноуг и инди-рок-группой «Florence and the Machine», художниками и скульпторами Анишем Капуром, Энтони Гормли и Тимом Йипом, писателем Ханифом Курейши, композиторами Стивом Райхом, Нитином Соуни, Жослин Пук и Беном Фростом.

Работы Хана всегда глубоко трогают публику. Тщательно выстраивая повествования, он добивается одновременно личного и эпического звучания. По мнению Financial Times Акрам Хан – художник, «который потрясающе рассказывает о потрясающих вещах». Ярким событием его карьеры стало создание одного из разделов Церемонии открытия Олимпийских Игр в Лондоне в 2012 году, который был восторженно принят публикой.

Как хореограф Хан тесно сотрудничает с Английским национальным балетом и его художественным руководителем Тамарой Рохо. Специально для них он поставил одноактный балет «Пыль». Следующим шагом стало приглашение хореографа создать собственную версию знаменитого романтического балета «Жизель».

За свою карьеру Акрам Хан был удостоен многочисленных наград, в том числе премии Лоуренса Оливье, премии Бесси, престижной премии ISPA (Международное общество исполнительских искусств), награды Фреда и Адель Астер и других. Хан является почетным выпускником Лондонского университета, а также университетов Роухэмптон (Лондон) и Де Монфор (Лестер).

Бирмингемский Королевский Балет (Birmingham Royal Ballet (BRB)) – одна из пяти крупнейших балетных трупп Соединенного Королевства, наряду с Королевским балетом, Английским Национальным балетом, Северным балетом и Шотландским балетом. Королевский балет Бирмингема (BRB), основанный в 1945 году Нинетт де Валуа, является наследником оперного балета Сэдлера Уэллса в Лондоне. Он переехал в Бирмингем в 1990 году.

Рамбер балет – национальная компания современного танца, основана в 1926 г. Мари Ромбер. В репертуаре труппы – произведения Иржи Килиана, Майкла Кларка, Уэйна Макгрегора и др. хореографов, работающих в жанре современного танца.

Northern Ballet, ранее Northern Ballet Theatre – это танцевальная труппа, базирующаяся в Лидсе, Западный Йоркшир, Англия, с сильным репертуаром театральных танцевальных постановок, где акцент делается на рассказывание историй, а также классический балет. Компания широко гастролирует по Соединенному Королевству.

Шотландский балет – национальная балетная труппа Шотландии и одна из пяти ведущих балетных трупп Великобритании, наряду с Королевским балетом, Английским национальным балетом, Бирмингемским королевским балетом и Северным балетом.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО БЕЛЬГИИ XX – XXI ВВ.

Значительным событием для балета Бельгии стало приглашение в Брюссель в 1960 году Мориса Бежара, создавшего труппу «Балет XX века» («Ballet du xxe siècle», 1960 – 87) и школу-студию «Мудра» («Mudra», 1970), где изучались различные виды танца и осуществлялись постановки.

В 1988 – 91 работал американский хореограф М. Моррис со своей труппой, которая в дальнейшем получила статус национальной труппы. Ведущие хореографы в области независимого экспериментального танца конца XX – нач. XXI вв. – Вим Вандекейбус (в 1986 организовал труппу «Ultima Vez»), Я. Фабр, А. Т. де Кеерсмакер (в 1995 основала школу, признанную одной из ведущих в Европе).

АННА ТЕРЕЗА ДЕ КЕЕРСМАКЕР (1960)

«Для меня танец – это способ мышления», – утверждает бельгийская танцовщица и хореограф Анна Тереза Де Кеерсмакер. Она убеждена, что именно это искусство способно в полной мере воплощать абстрактные идеи, представляя публике то, что невозможно увидеть.

Анна Тереза Де Кеерсмакер родилась в Мелехене, в семье фермера. Не сразу она осознала себя как будущую танцовщицу – в детстве она некоторое время обучалась игре на флейте, но позднее бросила занятия на инструменте и отдала предпочтение классическому балету. По воспоминаниям танцовщицы, ее – как многих девочек – очаровывали пуанты и балетные пачки.

Началом ее пути к вершинам искусства танца стало обучение в Брюсселе под руководством Лилиан Ламбер. Здесь она познакомилась с Мишель Анной де Ме (впоследствии они работали вместе). Однако учиться классическому балету Анна Тереза начала слишком поздно, и она это понимала, поэтому, задумываясь о своем будущем, видела себя не столько исполнительницей, сколько создательницей танцев.

В восемнадцатилетнем возрасте Анна Тереза поступила в брюссельскую балетную школу «Мудра», основанную Морисом Бежаром. Здесь состоялась знакомство с Фумеё Икеда – танцовщицей, которая впоследствии не раз выступала в постановках Кеерсмакер.

После двух лет обучения в школе «Мудра» Анна Тереза удостоилась стипендии, позволившей ей учиться в Тишевской школе Нью-Йоркского университета. Нью-Йорк поразил ее смешением культур, которое давало возможность «найти себя и определить источник вдохновения и жизненной энергии». Для Кеерсмакер таким «источником»

стало одно из самых ярких впечатлений тех двух лет, которые она провела в Соединенных Штатах – знакомство с творчеством американских композиторов-авангардистов. Произведения Ричарда Форэмена, Стива Пакстона, Люсинды Чайлдс раскрывали перед ней целый мир. Но особое впечатление произвели на нее творения Стивена Райха. В Нью-Йоркском университете она создала свою первую сольную постановку на музыку этого композитора (начинать работу приходилось после спектаклей, в одиннадцать часов вечера – но подобные трудности ее не останавливали).

В Брюссель Кеерсмаркер возвратилась с намерением создать новый спектакль на музыку Райха. Она встретила Мишель Анной де Ме, и вместе они создали балет «Фаза. Четыре движения на музыку Стивена Райха». В первом «движении» – «Piano fase» – две танцовщицы воспроизводит то, что происходит с участниками фортепианного дуэта: начиная играть в унисон, пианисты постепенно «расходятся» – и то же самое происходит с движениями танцовщиц. Во второй части – «Come out», основанной на одноименном произведении Стивена Райха – присутствует нечто вроде сюжета (хотя он обрисован довольно абстрактно). Четкое противопоставление двух групп персонажей выражается даже в костюмах: светлые одеяния – и костюмы болотного цвета в сочетании с черными сапогами. Основой творческого замысла послужила история создания «Come out»: пьеса представляет собой результат манипуляций над записью фразы, произнесенной чернокожим юношей, который был арестован и вскрыл себе вены, чтобы быть переведенным из полицейского участка в госпиталь (гонорар композитор потратил на оплату услуг адвоката для него). Третья часть – «Violin Fase» – гармоничное сочетание соло скрипки и соло хореографического. Завершается балет «Clapping music» – дуэт на фоне композиции, составленной Стивеном Райхом из ритмов, отбиваемых ладонями. Для своего времени эта постановка казалась очень необычной. Фактически, она положила начало развитию современного танца во Фландрии.

В «Фазе», ставшей дебютом Кеерсмаркер, в полной мере воплотился принцип, который и в последующие годы оставался основой ее творчества

– полное единение музыки и танца. При таком подходе очень важно было найти композитора-соратника, и таковой был найден в лице Тьерри де Ме (брата Мишель Анны де Ме). Впрочем, его композиции – не единственная основа постановок Кеерсмакер. Она обращается к творчеству Белы Бартока, Иоганна Себастьяна Баха, Арнольда Шёнберга, Вольфганга Амадея Моцарта, фламандских полифонистов эпохи Возрождения, к индийской музыке.

Успех «Фазы» в 1982 г. создал благодатную почву для продолжения творческой деятельности на родине и создания собственной труппы. Компания «Rosas danst Rosas», возглавляемая Кеерсмакер, была основана в 1983 г. Спектакли труппы представлялись на сцене «Kaaitheater» – авангардного театра, а в 1992 г. труппа обрела резиденцию в Королевском оперном театре Ле Монне.

Важным шагом стало основание школы современного танца PARTS (Performing Arts Research and Training Studios) Выпускником этого учебного заведения является, например, Сиди Ларби Шеркауи.

Анна Тереза де Кеерсмакер проявила себя не только как хореограф, но и как оперный режиссер. Впервые это произошло в 2004 г., когда она поставила оперу японского композитора Тосио Хосокавы «Hango» на фестивале в Экс-ан-Прованс. В 2017 г. она удивила публику оригинальной интерпретацией оперы Моцарта «Так поступают все». Необычность постановки заключалась не только в «двойниках»-танцовщиках, сопровождавших персонажей, но и в том, что комическая опера с игривым анекдотическим сюжетом приобрела меланхолический и даже трагический оттенок.

Но к какому бы произведению ни прикасалась Анна Тереза Де Кеерсмакер, она всегда остается верной своему убеждению: «Танец прославляет то, что делает нас людьми».

Паттерны движений: хореографический минимализм

АННЫ ТЕРЕЗЫ ДЕ КЕЕРСМАКЕР

Помимо синестезии и противоположного явления — независимости существуют также и другие варианты хорео-музыкального дискурса.

Такого рода связи между музыкой и хореографией представлены в творчестве известного бельгийского хореографа и танцовщицы Анны Терезы Де Кеерсмакер. В одном из интервью она утверждала: «Танец ни в коем случае не является визуальным воплощением музыки. Я категорически против такой трактовки. Для меня они партнеры, взаимодополняющие и взаимообогащающие. Это двустороннее движение».

Как Джордж Баланчин, Кеерсмакер довольно поздно начала заниматься танцем, отдавая предпочтение музыке. Только лишь в 18 лет она поступила в легендарную школу Мориса Бежара «Mudra» и окончила ее два года спустя. Концепция школы современного танца Бежара включала в себя также обучение цирковому искусству, пантомиме, актерскому мастерству и дыхательным практикам.

В 1995 году Кеерсмакер открыла собственную школу современного танца под названием «P.A.R.T.S»; лучшие выпускники которой становятся танцовщиками в компании ROSAS, также созданной Кеерсмакер. Ее хореографическая практика черпает свои формальные принципы из геометрии, числовых моделей природного мира и социальных структур, чтобы спроецировать все это в уникальную перспективу артикуляции тела в пространстве и времени.

В период с 1992 по 2007 годы танцевальная компания ROSAS была частью труппы брюссельского оперного театра Ла Монне / Де Мунт (Théâtre de la Monnaie). Кеерсмакер осуществила, помимо постановки танцевальных спектаклей, ряд оперных постановок которые сегодня исполняются репертуарными компаниями по всему миру.

Широкую известность и мировую славу хореографу принесла постановка 1982 года «Фаза» на музыку американского минималиста Стива Райха. Кеерсмакер создала своего рода новую парадигму, в которой танец не должен иллюстрировать музыку, а является отражением глубинных структурных связей, заложенных в музыкальной партитуре. Основные структурные единицы танца – это геометрические паттерны: линии, диагонали и круги. В отношении музыкального материала используются следующие друг за другом «Piano Fase», «Come Out», «Violin Fase» Стива

Райха и его же «Clapping Music», созданная для поистине минималистического инструментария – хлопков ладонями.

Все четыре партитуры, используемые Кеерсмакер в «Фазе», были написаны Райхом в период с 1966 по 1972 годы, и все они же являются результатом экспериментирования Райха с принципом постепенного фазового сдвига, используемого в качестве структурной парадигмы.

Стив Райх – композитор, открытый к всевозможным экспериментам с музыкальной материей, увлеченный музыкой различных культур. Его эксперименты с электроникой создали его уникальный авторский метод. В 1960-е годы он стал использовать пленку как музыкальный инструмент и как композиционный метод. Включая и прослушивая одну и ту же запись на двух магнитофонах одновременно, в силу несовершенства техники, он столкнулся с эффектом фазового сдвига, в результате которого возникали сложные ритмические отношения и размытые минималистические контрапункты. И именно в такой технике были созданы «Piano Phase» и «Violin Phase», музыку из которых Кеерсмакер включила в свой хореографический спектакль.

Стив Райх утверждает, что, если он сочиняет музыку, в которой используются повторяющиеся паттерны, то обязательно строит некие ритмические двусмысленности с целью направленного воздействия на слушательское восприятие. Человеческое ухо должно слышать конкретный паттерн, начинающийся и заканчивающийся в разных местах, в зависимости от небольших акцентов и от того, насколько эти тонкие структурные нюансы в принципе различимы. Сказанное обращает наше внимание на артикуляцию Райха особенностей метрического языка. Во-первых, повторяющийся мотив может иметь более одной акцентной интерпретации; во-вторых, контрастные интерпретации различают повторяющиеся мотивы, а у слушателя возникает потребность в сравнении. Акцент на периодичности, в данном случае, видится уместным, поскольку творческое использование Райхом повторения в метрических границах придает его музыке значительный энергетический импульс и создает дансатную регулярность (что важно для хореографического воплощения).

С. Райха увлекал хореографический замысел Кеерсмакер и он утверждал, что ее идеи отнюдь не умозрительны. Исследователь Е. В. Кисеева в связи с этим цитирует сказанное Райхом о Кеерсмакер: «То, как она трактовала в действительности очень сложный фазовый принцип – это и блестящее использование освещения в «Фортепианной фазе» работающее таким образом, что тени танцовщиц воспринимались как их Альтер эго, и демонстрация скрытой жестокости в «Выходи» – было аналогично музыке. На эмоциональном и психологическом уровне я почувствовал, что узнал нечто новое о своей музыке».

«Piano Phase» – одна из первых пьес, которая ясно демонстрирует интерес Райха к фазовым смещениям паттернов и иррегулярному постоянству повторений. Партитура состоит из четырех мотивов, сыгранных двумя пианистами: второй и четвертый мотивы становятся производными от первого и третьего. Композиция «Piano Phase» состоит из трех частей, базирующихся на трех различных ритмических паттернах.

Первоначально один из музыкантов начинает играть первый мотив. Вскоре к нему в унисон присоединяется второй пианист, играющий, постоянно повторяющийся паттерн. Затем один из пианистов ускоряется и сдвигает фазу на одну долю в пределах повторяющегося цикла. После 12 смен бесчисленного количества циклических повторений два музыканта возвращаются к унисону. Репетитивность мотивов с тонким и постепенным ускорением применяется ко всему материалу.

Во время звучания музыки слушатель может сначала предпочесть первую линию, так как та сохраняет последовательность тактов из предыдущего раздела, а контрапункт является результатом исходной мелодии с циклическими перестановками, начинающимися на пятом звуке, а затем он может пойти по иному пути, предпочитая следить за второй линией. Процесс фазового сдвига описывается Райхом следующим образом: «После стабильного унисона второй исполнитель постепенно немного ускоряет темп и начинает очень медленно двигаться впереди первого фортепиано, пока примерно через промежуток от 4 до 16 повторов, он оказывается на 1/16 впереди первого пианиста». Фазовый сдвиг создает

промежуточный участок метрически неоднозначной музыки, которая «дрейфует» между двумя противоположностями.

Анна Тереза Де Кеерсмакер создает для этой музыки параллельный хореографический язык. Она осуществляет это с помощью простого и достаточно ограниченного «абстрактного словаря движений», включающего в себя три паттерна, обозначенных хореографом как А, В и С. Это вариации движений в пространстве, это quasi-ходьба, и варианты этих же паттернов, данные в аддиции (прибавлении) к исходному элементу поворотов, и движения на одной ноге с участием верхней части тела. В хореографии Кеерсмакер применяет трехслойный принцип фазового сдвига. Два танцовщика исполняют основную последовательность – длинную серию движений, состоящую из математически выверенной комбинации повторений паттернов А, В и С, которые меняют свои качества в зависимости от модусов: традиционных / континуальных, воздушных и атакующих. Трансформация этих исходных паттернов (смена их изначальных качеств в рамках, прописанных Кеерсмакер) выполняется двумя танцовщиками в унисон. Сначала чередуются основные последовательности в континуальном варианте. Когда та же последовательность выполняется в первый раз, движение приостанавливается. И каждый раз, когда она же появляется при следующем повторении, происходит «торможение». Четвертое повторение воспроизводит «воздушную» версию, в которой все возможные движения вновь приостанавливаются. Постепенно последовательность трансформируется в паттерны, которые в замедленном темпе становятся доступны пониманию и запоминанию, так как происходят в максимальном временном увеличении, словно «под лупой».

По мере того, как танцовщики меняют свои изначальные заданные качества материала, они начинают также перемещаться в пространстве по трем боковым линиям или виртуальным коридорам: сначала у стены, затем по центральной линии и, наконец, за сценой. Фазовый сдвиг происходит сразу после того, как два танцовщика многократно исполняют одну и ту же фразу из движений – поворачиваясь вокруг своей оси слева направо и,

наоборот, при повороте, действуя в унисон. Когда два танцовщика повторяют одни и те же паттерны, первый остается в том же темпе и постоянном ритме, а другой ускоряет темп в повторениях. И это происходит до тех пор, пока движение себя не исчерпает. Затем паттерн ускоряется вновь, чтобы завершить круг и снова вернуться к унисону. Это третий слой – рассеяние, постепенное размытие паттернов в фазовых сдвигах, демонстрирующее композиционный принцип минимализма Райха ярко, наглядно и почти что дидактически.

Что касается взаимодействия структур танца и музыки, то следует добавить, что фазовый сдвиг в качествах движения совпадает со сдвигом в пространстве в трех линиях, которые также перекрываются трехчастной структурой партитуры Райха, в результате чего фазовый сдвиг становится зеркальным. Все это происходит помимо очевидной согласованности двух композиционных структур и, конечно же, помимо традиционного использования повторений с небольшими темповыми вариациями в качестве общей композиционной связки.

Амплитуда движений в хореографии Кеерсмакер также минималистична: танцовщики остаются по большей части на месте при повороте и шагах. Они продвигаются вперед и назад по четко ограниченной траектории, постепенно перемещаясь к передней части сценического пространства. Активные широкие движения, с помощью которых можно было бы пересечь пространство, отсутствуют. В то же время, танцевальный темп существенно не меняется. Остановки, паузы, изменения в качествах движений происходят, но большая часть остается с неизменной скоростью. Такое минимальное использование пространства и темпа можно рассматривать как параллельные заданному контуру высоты тона и неизменной ритмической форме музыкальных ячеек-паттернов.

Таким образом, становится очевидным, что «...хореографическая структура вдохновлена музыкальной структурой. Этот параллельный процесс структурирования возникает через транспозицию принципа фазового сдвига, спроецированного на хореографию посредством изменения качества движений и пространственных модуляций. Однако по

времени, структуры музыки и танца совершенно независимы друг от друга». Так, например, в тот момент, когда два пианиста начинают процесс фазового вращения, два танцовщика «входят и выходят» из процесса фазовой синхронизации, и происходит это только тогда, когда вторые выполняют более длительные повторения движенческого паттерна. Этот процесс повторяется в общей сложности шесть раз на протяжении одной фазы фортепиано. Плавность движений до приостановки и атаки, а также расширение паттернов за счет аддиции или пауз, возникающее во временном пространстве, принцип ритмо-временной организации, используемые в хореографии и в музыке, не тождественны. Они происходят асинхронно. Хотя танцовщики и повторяют свои ритмические «реплики», заимствуя их из музыки, и движутся в контурах трех структурных линий, которые пересекаются во времени, это происходит в общем хорео-музыкальном пространстве. Несмотря на эти общие точки и единый структурный принцип, все же очевидно, что хореография имеет свою собственную временную логику. Формальные идеи в основном определяются именно изменениями в качествах движений и имманентной динамикой развития, а не постоянством (несмотря на то, что последовательности движений и созданы аналогично паттернам Райха из различных комбинаций и повторений фрагментов А, В и С).

Этот принцип взаимоотношений хореографии и музыки оказывается аналогичным фазовому сдвигу минимализма: противопоставленное визуальное отображение двух теней идентично ансамблевому взаимодействию двух пианистов в «Фазе». Это своего рода интересубъективная, или трансубъективная темпоральность, которая является результатом изменчивого ритмического взаимодействия и результатом смещения временной оси, образующим в конечном итоге процесс фазового сдвига. Реакция Райха на хореографию «Piano Phase», когда он впервые увидел эту постановку 17 лет спустя после премьеры (в 1999 году), была удивительной. Он сказал: «Из всей хореографии, поставленной когда-либо на мою музыку, она была, безусловно, лучшим, что я когда-либо видел. Поразительно именно то, как Кеерсмакер

использовала фазовый принцип, который в действительности очень сложно применить». Кроме того, Райх отметил блестящее использование игры света и тени в световой партитуре «Phase», высказав, что «...эти тени были подобны альтер-эго» и они были абсолютно аналогичны самой музыке, как на эмоциональном, так и на психологическом уровнях.

Хотя у Кеерсмакер хореографическая структура и оказывается прямым отображением музыкальной структуры, которая в случае с минимализмом очевидна и поверхностна, хореограф, тем не менее, устанавливает динамические отношения с музыкой. Другими словами, вместо того, чтобы быть зеркальным отражением или имитацией музыкальной структуры, хореографическая структура не совпадает со структурой музыки, а, скорее, служит контрапунктом к ней.

В 1986 году для четырех танцовщиц Кеерсмакер поставила балет на музыку «Струнного квартета № 4» Бартока. Это был ее первый шаг в сторону от геометрических паттернов Стива Райха, первый опыт работы с музыкальной классикой XX века. А далее хореограф вновь возвратилась к музыке американского минималиста.

В «Drumming» (1998) и «Rain» (2001), созданных совместно с ансамблем современной музыки Ictus, образуются значительно более сложные геометрические структуры, которые действуют как в изолированных точках движений, так и в контрапунктах с минималистической музыкой Стива Райха.

«Drumming» (1998) – одна из самых знаковых хореографий Кеерсмакер, поставленная на минималистическую партитуру Стива Райха. Музыка начинается с единственного ритмического мотива, который впоследствии умножается и разворачивается во множестве различных текстур. Применяя все ту же технику фазового сдвига, Райх усиливает ее: за счет незначительных ускорений темпа музыканты почти незаметно выходят из унисона, что приводит к бесконечным отражениям и канонам. В хореографии структура была разработана аналогичным образом: одна фраза движения служит основой для бесконечного количества вариаций во времени и пространстве.

В постановке «Rain» (2001), созданной также на «Музыку для 18 музыкантов» Райха, использовался аналогичный принцип танцевальных паттернов, которые затем также появились в одной из частей танцевального фильма 2003 года. «Rain» – это также одна из самых ярких работ Кеерсмакер, в которой в течение 70 минут десять танцовщиков, заряженных единой энергией, находятся в непрерывном потоке движений, в вихре бесконечно пульсирующего минималистического ритма смещающихся ритмических фаз, а пластические вариации, так же как и в «Фазе», действуют внутри четко заданной математически выверенной и геометрически определенной структуры.

Подводя итоги, следует подчеркнуть, что язык Кеерсмакер основывается на структурной определенности и является зеркальным отображением музыкальной структуры, однако его анаморфическая сущность, о которой говорилось выше, может быть представлена как новый ракурс творческого взаимодействия композитора и хореографа.

СИДИ ЛАРБИ ШЕРКАУИ (1976)

Вырос в Антверпене. В детстве увлекался рисованием, учился в школе Анны Терезы Де Керсмакер. Первый хореографический опыт на музыку Жака Бреля «Сообщество неизвестных» был награжден несколькими призами в Эдинбурге и Лондоне.

В 2010 в Антверпене основал собственную компанию «Человек с Востока» и совместно с Дамьеном Жале поставил там *Babel* (Слово).

ДАМЬЕН ЖАЛЕ (1976)

В Дамьене Жале слиты французская и бельгийская нации. Он учился поначалу в Национальном институте исполнительских искусств в Брюсселе, затем обратился к современному танцу и продолжил учёбу также в Бельгии, а потом Нью-Йорке. Танцевальную карьеру начал в 1998 вместе с Вимом Вандекейбусом.

Он был ассистентом Сиди Ларби Шеркауи на постановке «В память» в Балете Монте Карло, «Чресла» для Балета Женевского Большого театра, «Конец» для Кульберг-балета и *Sutra* с участием монахов Шаолиня.

В 2000 начал сотрудничать с Сиди Ларби Шеркауи как партнер в компании «Балет С де ла В» (Современный балет Бельгии).

ЙЕРУН ВЕРБРЮГГЕН (1983)

Йерун Вербрюгген родился в 1983 году в Бельгии. Здесь же, в Королевской Бельгийской Школе Балета в Антверпене, он получил академическое танцевальное образование. В 2000 году Йерун с успехом принял участие в престижном международном конкурсе учащихся балетных школ «Приз Лозанны», получив серебряную медаль, приз зрительских симпатий, а также стипендию, позволившую ему поехать на годовую стажировку в Национальную Балетную школу Канады в Торонто.

Будучи еще совсем юным, Йерун Вербрюгген начал пробовать свои силы как хореограф: за соло собственного сочинения он получил вторую премию на конкурсе «Евровидение для молодых танцовщиков» в Лондоне в 2001 году.

В качестве танцовщика Йерун Вербрюгген работал в Королевском балете Фландрии в Антверпене, в труппе «Балет Европы» в Марселе. В 2004 году перешел в Балет Монте-Карло под руководством Жана-Кристофа Майо, где оставался ведущим танцовщиком в течение 10 лет, исполняя партии в классических балетах и постановках современных хореографов.

В 2012 году, именно для труппы театра Монте-Карло, Йерун осуществил свою первую значимую постановку «Kill Vambi» в сотрудничестве с парижским домом моды «On Aura Tout Vu». В 2014 году в Балете Большого театра Женевы осуществил собственную интерпретацию балета П.И. Чайковского «Щелкунчик», ставшую в течение последующих лет визитной карточкой хореографа.

На сегодняшний день имя молодого талантливого бельгийского хореографа Йеруна Вербрюггена приобретает все большую известность и признание. Его постановки идут не только в театре Монте-Карло, но также и в Национальном Балете Марселя, Государственном театре балета Нюрнберга, Национальном балете Словении, Финском Национальном балете, театре Gartnerplatz в Мюнхене и др.

ВИМ ВАНДЕКЕЙБУС (1963) – бельгийский хореограф, режиссер и фотограф. Его компания *Ultima Vez* находится в Sint-Jans-Molenbeek(Brussels).

Он начал изучать психологию в Лувене, которую никогда не закончит, но сохранит с этого периода своей жизни чувство связи между телом и разумом.

Вместе с фламандским режиссером Полом Пейскенсом занялся артистической карьерой и брал уроки театра и танцев. В 1985 году он прошел прослушивание у Яна Фабра, который нанял его в свою компанию и где в течение двух лет он был одним из обнаженных танцоров в «Силе театрального безумия».

В Мадриде основал свою собственную компанию *Ultima Vez*. Они создали первое шоу «Что тело не помнит», которое останется визитной карточкой его хореографического языка: «интуитивный танец, преследуемый осенью и весной, ментальная вселенная под давлением иррационального». Это первое шоу отмечено премией Бесси в 1988 году.

В 1989 году Вим Вандекейбус работал в Национальном центре современного танца в Анжере. Затем последуют различные шоу, в частности, с участием слепых танцоров. Всемирное признание Вим Вандекейбус получил в середине 1990-х, когда его компания выступала на самых важных сценах.

Вим Вандекейбус сотрудничал на протяжении всей своей карьеры с различными артистами, также сотрудничал с танцором и хореографом Сиди Ларби Черкауи в 2002 году над сольным альбомом *It*.

Вим Вандекейбус также снимает фильмы на основе своих шоу, занимается фотографией.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ШВЕЦИИ XX-XXI ВВ.

Шведский королевский балет (*Kungliga Baletten*) – ведущая балетная труппа Швеции, выступающая в Королевской опере в Стокгольме, является одной из старейших балетных компаний в мире. Был

основан 1773 году, в труппу которого вошли как шведские, так и частично французские актёры. Первым балетмейстером стал Луи Галлодье.

БИРГИТ КУЛЬБЕРГ (Birgit Cullberg, 1908 – 1999) – шведская танцовщица и хореограф. Мать М. Эка.

Её называли «матерью шведского балета». В 1929-35 годах училась на филологическом отделении в Стокгольмском университете, одновременно брала уроки классического танца и изучала ритмику у Э. Жака-Далькроза. Увидев постановки К. Йосса (в частности, балет «Зелёный стол» Ф. Козна), в 1935 уехала в Англию, где училась в его школе. Кульберг привлекли социальная направленность, актуальное политическое содержание его балетов. В своём творчестве опиралась на систему Йосса и С. Ледера в сочетании с техникой М. Грэм и классического танца. В 1939, когда Кульберг вернулась в Швецию, вокруг неё объединилась группа танцовщиков, которые выступали с поставленными ею танцами, нередко сатирическими и затрагивавшими современные проблемы.

В 1967 Кульберг создала труппу «Кульберг-балеттен» при Городском театре Стокгольма, входившую в состав Шведского национального театрального центра и субсидированную государством. Биргит Кульберг руководила ею до 1985 (впоследствии её руководство принял на себя Матс Эк). В числе её наиболее известных телепостановок: «Злая королева» на музыку Д. Вирена (1961), «Красное вино в зелёных стаканах» на музыку Л. ван Бетховена (1970), «Пульчинелла и Пимпинелла» И. Ф. Стравинского (1982) и др.

МАТС ЭК (1945) – крупнейший шведский хореограф и одна из культовых фигур балетного театра конца XX века. Он принадлежит к тому поколению балетмейстеров-интеллектуалов, которые начали ставить в 70-е годы. Соратник и сверстник Джона Ноймайера, Уильяма Форсайта, Иржи Килиана, он единственный не прошел студии у Джона Крэнко в Штутгарте. В отличие от вышеупомянутых «штутгартцев» он почти не обращается в своих постановках к классическому танцу, который знает, любит и уважает. Зато все крупнейшие «ключевые балеты» Эк поставил

именно на материале классического наследия балетного театра XIX века, посягнув на «святая святых». Он предложил абсолютно самостоятельные версии «Лебединого озера» (1987), «Спящей красавицы» (1996) и даже «Кармен» (1992). Эковская «Жизель», которую он сочинил в роковые для многих 37 лет, открывала этот список.

Матс Эк родился в Мальмё в 1945 году в артистической семье: отец – один из любимых актеров И. Бергмана Андерс Эк, мать – всемирно известный хореограф, основатель и руководитель собственной балетной труппы Биргит Кульберг (1908 – 1999), оказавшая огромное влияние на развитие хореографического искусства в Швеции, брат Никлас Эк – танцовщик, сестра-близнец Малин – драматическая актриса. Жена и муза Эка – балерина Ана Лагуна, в расчёте именно на её дарование им были поставлены многие его спектакли.

Изучал технику танца М. Грэм в Стокгольме и Норрчёпинге, но быстро бросил – ушел в драматический театр. В 1976 году, увлечшись театром марионеток, поставил кукольный спектакль по драме Бюхнера «Войцек». Работал в Королевском драматическом театре Стокгольма (Драматен) с режиссёром Ингмаром Бергманом. В 1972 вернулся к танцу и прошел курс занятий в Стокгольмской академии балета. В 1973 начал танцевать в «Кульберг-балете». В 1974-75 танцевал в балете Немецкой оперы на Рейне (Дюссельдорф).

В 1976 дебютировал как хореограф со спектаклем «Денщик» на музыку Б. Бартока по мотивам «Войцека» Г. Бюхнера в «Кульберг-балет». В 1977 поставил балет «Святой Георгий и дракон», в котором отчетливо читались политические мотивы, на сборную музыку (коллаж из фрагментов произведений популярной и народной музыки) и «Совето» на сборную музыку (джаз, рок), созданный под влиянием восстания против апартеида в квартале трущоб Йоханнесбурга (ЮАР). В обоих сам исполнял главные партии. В «Совето» Б. Кульберг исполнила роль Матери Африки и простилась со сценой.

В 1980-81 Эк работал в труппе Нидерландского театра балета. В 1980-84 делит вместе с матерью пост арт-директора «Кульберг-балета». В 1985-93 занимает эту должность единолично.

При создании работ сотрудничал с балериной Сильви Гиллем, своим братом Никласом и Михаилом Барышниковым.

Матс Эк, несомненно, человек огромной культуры и знаний, притом живой, эмоциональный, страстный. Простой, логичный и ясный в своей пластике. Минималист с максимальным эффектом воздействия.

В его хореографии обилие скрытых цитат из классической редакции балета, собственные парафразы на известные танцевальные мотивы. Никаких пуантов, почти бытовые костюмы. Свой хореографический «почерк», выросший из самобытного симбиоза классики, модерна, минималистских жестов. Он всегда узнаваем. По символическим излюбленным сочетаниям движений, ироничным сопоставлениям, шуточным контрапунктам.

Матс Эк и Ана Лагуна попрощались со сценой в 2016 году, дав последние выступления 6 и 10 января в Париже, в Театре Елисейских Полей и исполнив *She was Black* (1994), «Соло для двоих» (1996) и *Nache* (2016) вместе с танцовщиками Иваном Аузели, Оскаром Соломонсоном и Дороти Делаби.

КАРЛ ВИЛЬГЕЛЬМ АЛЕКСАНДР ЭКМАН (Karl Wilhelm Alexander Ekman; род. 1984) – шведский артист балета и хореограф.

Александр Экман – главная гордость шведского балета после Матс Эка», хореограф и режиссёр, ставит для оперных театров и музеев по всему миру, снимает фильмы, музыкальные видео, делает перформансы.

В 2005 году, будучи танцовщиком труппы Cullberg Ballet (Швеция), Экман впервые проявляет себя, как хореограф. Он представляет в Ганновере на Международном хореографическом конкурсе первую часть балетной трилогии «Сестры» – постановку «Сестры, треплющие лен», за которую сразу же получает две награды. Эта работа, в которой три танцовщицы «сидят» за столом на колесах и громко, ритмично кашляют, сразу же раскрыла главные таланты Александра: фантастическое чувство

юмора и мастерство синхронности. С этого момента Экман завершает карьеру танцовщика и полностью посвящает себя балетмейстерству.

Хотя карьеру Экман начинал с классики, как балетмейстер он отдал предпочтение современному танцу с его свободой от правил и возможностью не следовать традициям. В этом стиле балетмейстер почувствовал, что может достичь главной цели, которую он всегда ставит перед собой, создавая ту или иную постановку – «что-то сказать» зрителю, «нечто изменить в людях, даже образ чувств». Главный вопрос, который задает себе хореограф перед началом работы над любой постановкой – «Зачем она нужна?».

Именно такой подход, по мнению Экмана, уместен в искусстве, а не стремление к славе. «Я предпочел бы работать пусть с менее талантливым, но жадным до работы танцовщиком, чем с пресыщенной звездой», – утверждает Экман.

Александр Экман не принадлежал ни к одной знаменитой труппе и позиционирует себя «вольным художником». Его работы наполнены стремительностью, тонким юмором и глубоким смыслом. Он стремится создавать произведения понятные большинству, опираясь в спектаклях на общее для всех. Экман ставит цель преобразовать атмосферу в зале и удивить зрителя.

В 2014 году Экман ставит свою собственную версию "Лебединого озера". Эта постановка привлекла к себе огромное внимание в мире – сцену заполнили шестью тоннами воды, создавая настоящее озеро. В ней же он тесно сотрудничает с Хенриком Вибсков, датским дизайнером-авангардистом. В 2015 г. работа была номинирована на премию *Venois de la Danse*. В 2016 г. на эту премию было номинировано другое творение балетмейстера – «Сон в летнюю ночь», поставленное в 2015 в Королевском балете Швеции.

Когда в 2015 г. «Лебединое озеро» было номинировано на премию *Venois de la Danse*, Александр Экман сам вышел на сцену на концерте номинантов, несмотря на то, что он уже достаточно давно не выступал как

танцовщик. Хореограф исполнил специально придуманный юмористический номер «О чем я думаю в Большом театре».

Хотя Экман сделал выбор в пользу современного танца, это не означает, что он совершенно не обращает взор в сторону классических традиций. Так, получив в 2012 году он представил балет «Тюль», являющийся собой своеобразное «размышление» на темы классического балета.

Творчество Александра Экмана многолико. Не ограничиваясь балетом в его традиционном воплощении, хореограф создает инсталляции с участием артистов балета для шведского Музея современного искусства.

В сентябре 2008 года Экман создал пять объектов для современного музея в Стокгольме вместе с балетом Cullberg и учениками Балетной школы в Стокгольме. В музей вошли 40 танцоров и разбросаны по 6 различным объектам. В одной из установок 20 танцоров двигались в замедленном темпе в течение 6 часов без остановки в качестве эксперимента. А в другом танцоры стали самими музейными объектами, стоящими внутри больших стеклянных коробок.

НИДЕРЛАНДСКИЙ ТЕАТР ТАНЦА

Нидерландский театр танца (NDT, Netherlands Dance Theater) был создан в 1959 году в Гааге, Нидерланды.

Бенджамин Харкарви и группа из 18 танцоров создали Нидерландский театр танца. Их целью было оторваться от более традиционно ориентированного Голландского национального балета (Het Nederlands Ballet). Netherlands Dance Theater фокусируется на новых идеях и экспериментах с освоением новых форм и методов танца.

В 1961 году театр Nederlands Dans получил субсидию от города Гаага и от правительства. В 1960 NDTs репертуар состоял из спектаклей на основе классического танца с сильным влиянием американского современного танца.

NDT получил беспрецедентное признание и успех под руководством **Ханс ван Манена и Иржи Килиана**.

ИРЖИ КИЛИАН (р. 1947) – чешский танцовщик, хореограф. Его балеты, которые ставятся во всех странах мира, отличает особый стиль, основанный главным образом на адажио и эмоционально насыщенных скульптурных построениях. Килиан закончил классическую Королевскую балетную школу Лондона, а в 1978 году возглавил Нидерландский театр танца (NDT), который к тому времени уже не один десяток лет исповедовал культ современной хореографии. Сегодня Килиан – Национальное достояние Нидерландов, любимый хореограф королевы, по-прежнему ставит несколько балетов в сезон. Он дает танцовщикам возможность максимальной реализации, работая сразу с тремя труппами – молодежной, основной и старшей.

Труппа NDT разделена на три группы по возрастам. Такое деление придумал Килиан, когда стал арт-директором театра. NDT II – это молодежная труппа, куда на три года принимают юных артистов со всего мира, затем из них выбирают танцоров для основной группы NDT I. В Нидерландском танцевальном театре репертуар состоит из произведений современных хореографов – голландских и американских, работающих преимущественно в стиле танца модерн (ван Манена, Тетли, А. Соколовой, Дж. Батлера и др.).

Свои балеты Килиан ставит «не под музыку, а на музыку». И этого вполне достаточно, чтобы отсесть все лишнее. Бесконечные превращения происходят на пустой сцене, искусно декорированной музыкой Баха, Веберна, Моцарта...

В репертуаре театра – знаменитая «Bedroom Folk» от хореографического дуэта Шарон Эяль и Гая Бехара. Хореографический дуэт Шарон Эяль и Гая Бехара воплощает уникальный стиль движений, глубоко укоренившийся в исследовании тела. Вместе они создали работы для нескольких компаний по всему миру и в 2013 году основали собственную труппу L-E-V.

В театре есть работы израильского хореографа **Надава Зельнер** и испанского хореографа **Маркоса Морау**. Творческие работы Морау амбициозно объединяют танец, моду, кино, театр, фотографию. Морау

изучал хореографию в Institut del Teatre Barcelona и в Нью-Йорке. В сотрудничестве с другими артистами Морау основал в 2005 году труппу La Veronal, которая занимается танцами, кино, литературой и фотографией. Хореограф Надав Зельнер – независимый танцор и хореограф. Он был участником труппы современного танца «Киббуц» и танцевал в различных международных проектах. Зельнер работал в труппе Gauthier Dance и Batsheva Dance Company.

Возобновление отношений театра с **Форсайтом** ознаменовалось премьерой спектакля «Woven State». Спектакль состоит из возвращённых на сцену дуэтов: «Of Any if And», последний раз исполнявшийся NDT в 2005 году, «N.N.N.N.» и «One Flat Thing».

Ежегодно хореографы NDT 1 и NDT 2 организуют уникальную программу «Switch». Вечер полностью создаётся танцорами, а вся выручка от него передается в выбранный хореографами благотворительный фонд.

В репертуар театра вернулся спектакль «Бросок кости» Иржи Килиана и два балета **Марко Гёке** и **Марины Маскарелл**. «Бросок кости» был создан под впечатлением от работы скульптора Сусуму Шингу и стихотворения Стефана Малларме. Иржи Килиан подробнее рассказывает на сайте театра о спектакле: «Для меня “Бросок кости” – это символ затонувшего корабля, чего-то, что находится под водой нашего сознательного поведения, чего-то, что может быть найдено, а может и нет».

Репертуар Нидерландского театра обогатился уже пятой работой **Эдварда Клюга** «Sudden and Suspended», новой совместной работой **Тиффани Трегартена** и **Дэвида Рэймонда**, восстановленным спектаклем «IMPASSE» **Йохана Ингера**, а также спектаклями трех разных хореографов: **Габриэлы Карризо**, **Кристал Пайт** и **Роя Ассафа**. Вместе с Франком Шартье в 2000 году Карризо основала брюссельский коллектив Peering Tom. Описывая свою работу, она говорит: «Я постоянно пытаюсь искать новые перспективы, чтобы сделать параллельный ментальный мир видимым; мир, в котором гипер-индивидуальные страхи, угнетение, фантазии и мыслительные конструкции персонажей и художников нарушают обычные социальные отношения». «Dreams 360» – второе и

долгожданное творение для NDT 1. Кристал Пайт создаёт работы, которые отражают сложность и человечность нашего поколения. В 2002 году хореограф и танцовщица основали Kidd Pivot. Рой Ассаф знаменует собой дебют хореографа в NDT.

NDT – это уникальная творческая лаборатория мирового значения, где в ежедневном креативном процессе рождается и обретает форму мировое танцевальное «завтра». Артисты NDT знамениты своей универсальностью, потрясающей техничностью и виртуозной выразительностью. В театре мастерски сочетают хореографию с другими видами искусства: визуальными искусствами, музыкой, инновационным использованием света и декораций, а также не забывают про воспитание новых талантов.

ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ИЗРАИЛЯ

Важную роль в истории израильской хореографии сыграло решение баронессы де Ротшильд создать в Израиле постоянный профессиональный ансамбль с собственным бюджетом, помещением и репертуаром. Ансамбль, названный в честь своей покровительницы «Бат-Шева», впервые выступил в декабре **1964** г. В программе, составленной **М. Грэхем** (которая стала художественным консультантом ансамбля), участвовали и некоторые из постоянных членов ее группы, например, Р. Коан и Линда Ходес. В первый состав «Бат-Шевы» входил ряд талантливых танцовщиков, которые впоследствии заняли ведущие позиции в израильской хореографии: Э. Бен-Давид, М. Эфрати, Р. Рон, Рина Шейнфелд, Рина Глюк.

Репертуар ансамбля в первые годы состоял из произведений современных западных балетмейстеров: М. Грэхем, Г. Тетли, Н. Морриса, Дж. Роббинса, Х. Лимона и других. На этом материале артисты «Бат-Шевы» сумели выразить энергию и порыв, свойственные израильской молодежи, что принесло коллективу заслуженный успех.

Через три года после основания «Бат-Шева» пережила кризис, когда Б. де Ротшильд решила сделать преподавательницу классического балета из Южно-Африканской республики **Жаннетт Ордман** (1935 – 2007) ведущей танцовщицей и хореографом ансамбля. Поскольку у Ж. Ордман не было никакого опыта в области современного танца, артисты «Бат-Шевы» не подчинились этому решению.

В результате под покровительством баронессы возник еще один ансамбль под руководством Ордман, получивший название «Бат-дор» («Современница»). С самого начала его работы (1968) Ж. Ордман стремилась объединить технику классического и современного балета, что в тот период было редкостью и придало коллективу своеобразие. Главные партии обычно исполняла Ордман, хореография большинства программ также принадлежала ей.

В 1968 г. ансамбль с успехом выступал в Европе, в 1972 г. – на Дальнем Востоке. «Бат-Шева» также пользовалась успехом в Израиле и неоднократно гастролировала за рубежом; критика, в том числе американская, особенно высоко оценивала исполнение ансамблем произведений М. Грэхем.

Десятилетний юбилей «Бат-Шевы» был отмечен премьерой балета «Сон» на тему сна Иакова (хореография М. Грэхем – исключительный в ее творческой жизни случай новой постановки не в собственной труппе; музыка М. Сетера; художник Д. Караван). Этот юбилейный спектакль стал переломным моментом в жизни ансамбля: в нем в последний раз выступили некоторые из его основателей – Э. Бен-Давид, Р. Рон, Я. Варди. Новое поколение артистов сохранило присущую «Бат-Шеве» энергичную пластику, порывистый рисунок танца, однако репертуар претерпел существенные изменения. Художественные руководители ансамбля (П. Санасардо, Б. Макдоналд, Джейн Дадли) предпочитали абстрактные формы и охотно использовали сценические эффекты. Новое направление «Бат-Шевы» совпало с административными изменениями. В 1975 г., после того, как баронесса де Ротшильд предложила двум поддерживаемым ею коллективам объединиться, участники «Бат-Шевы», не желая терять

творческой самостоятельности, объявили себя независимой труппой; Министерство образования и культуры взяло на себя субсидирование «Бат-Шевы», а баронесса уступила ансамблю костюмы, осветительную технику и авторские права за символическую сумму.

В 1990-м году художественным руководителем ансамбля стал **Охад Нахарин**. За годы руководства ансамблем «Бат-Шева» он создал репертуар из десятков спектаклей. «Дека-Данс» – сборник лучших спектаклей Бат-Шевы – возможность окунуться в прошлое, в балетный модернизм с его четкой эстетикой. Часть постановок, сцены из которых вошли в «Дека-Данс», стали классикой израильского и мирового современного балета, так что «Дека-Данс», скомпилированный из отрывков этой классики и обновляемый каждый год – это и встреча с давним в новой необычной форме, и заново проанализированное и расшифрованное движение.

Балет «Дека-Данс» – выжимка из лучших работ хореографа, созданных им для «Бат-Шевы», был первоначально поставлен к 10-летию пребывания Нахарина на посту. «Дека-Данс», сохраняя форму балетного *summa* из 10 отрывков, менялся и трансформировался, переделывался для новых исполнителей, а часть номеров были заменены сценами из новых, появившихся за последние годы постановок «Бат-Шевы».

«Дека-Данс» – это и отражение эпатажного мира хореографа Охада Нахарина и мира физических и творческих возможностей танцовщиков ансамбля «Бат-Шева». Мира декадентского, потому как декадентство в искусстве требует создания новых форм, более гибких – что Нахарину удается в буквальном смысле слова, и более соответствующих усложненному мироощущению современного человека вне "привычек общества" даже в танце. Нахарин и «Бат-Шева» предлагают раствориться в искусстве, сосредоточиться на развитии движения, создавая кульминационные выбросы энергии, а еще поиграть, потанцевать в декаданс, в его романтичность и утонченность, субъективизм и индивидуализм – настолько, насколько это возможно в танце – экспрессивном и ярком, декаданс в котором - это больше стиль и настроение, экстравагантность и интеллектуализм, переворот ценностей, в

том числе и балетных. Игра в слова, свитая с танцем – неотъемлемая часть хореографии Охада Нахарина, художественного руководителя ансамбля «Бат-Шева». И хотя он редко что-то объясняет словами напрямую, выражая себя в движении, тем не менее, не скрывает, что названия своим работам даем со смыслом и умыслом.

В балет вошли отрывки из спектаклей «Макс (2007 год), «Порядок» (2007), «Джордж и Залман» (2006), «Телофаза» (2006), «Трое» (2005), «Вирус» (2001), «Моше» (1999), «За-ча-ча» (1998), «Зина» (1995), «Анафаза» (1993), «Потоп» (1992), «Стена» (1990) и «Черное молоко» (1985/1991). Костюмы для «Дека-Данс» сделали Ракефет Леви и Шарон Эяль. Музыка - неожиданное попури из народных мелодий, композиций израильского ансамбля «Некамат ха-Трактор», самого Охада Нагарина и саундтрека, составленного из произведений от Вивальди до «The Beach Boys», Дина Мартина и Мисси Элиотт. «Дека-Данс» – это возможность за один вечер получить представление о многолетнем творчестве Нагарина и о самых ярких спектаклях ансамбля «Бат-Шева».

ОХАД НАХАРИН (1952)

Охад Нахарин – хореограф с мировым именем, художественный руководитель «Балетного ансамбля Батшева».

Внук выходцев из России, Охад Нахарин родился в кибуце, рос в артистической среде: его мать преподавала танец и композицию, а отец был актером. Охад Нахарин учился в США, танцевал в труппе Мориса Бежара, затем был приглашен в Нидерландский театр танца.

Когда Охад Нахарин пришел в качестве художественного руководителя в «Балетный ансамбль Батшева», он уже был известным хореографом. Ему заказывали постановки многие балетные труппы мира. Сегодня Охада Нахарина называют звездой современной хореографии. Он, наряду с Иржи Килианом, Матсом Эком, Хансом ван Маненом и Начо Дуато, считается одним из лучших балетмейстеров конца 20-го века. Именно благодаря Нахарину и его уникальным проектам «Батшева» получила мировое признание, выдвинулась в авангард современного направления в хореографии. Такие постановки Нахарина, как «Потоп»,

«Анафаза» (1993), «Стена», идущие в сопровождении ансамблей рок-музыки, снискали популярность не только у постоянной балетной публики, но и в среде молодежи, ранее равнодушной к балету.

Нахарин часто участвует в создании музыки для своих работ, в том числе, для балетов «Кир», «Анафаза», «Каамос», «Саботаж Бэби», и последних произведений «Вирус», «Дека Данс», «Мамутот», «Шалош».

Для участия в своих постановках Нахарин приглашает лучших сценографов страны, среди которых художник по свету Бамби и художник по костюмам Ракефет Леви. Он также побуждает танцовщиков, с которыми работает, раскрывать собственные творческие ресурсы, давая возможность импровизировать. В ряде своих работ Нахарин участвует как исполнитель. Охад Нахарин – самый молодой лауреат премии Израиля по искусству за всю ее историю. Он поднял на новую высоту искусство танца в Израиле и оказал влияние на развитие хореографии во многих других странах. «The New York Times» и ряд других изданий возвели Нахарина в ранг пяти лучших хореографов мира.

Охадом Нахарином была создана **Импровизационная техника гага**. Занятия гагой проходят без зеркал, и за ними запрещено наблюдать со стороны. В течение класса, преподаватель (который принимает участие в занятии наравне со всеми) озвучивает определенные пути инициации и / или пропускания движения через тело или его отдельные части, которые все присутствующие пробуют выполнить, отслеживая связанные с этим ощущения в своем теле. Отличительной особенностью класса является то, что участники находятся в непрерывном движении.

В первую очередь, гага развивает способность человека ощущать себя не на уровне сочленений, а на уровне клеток кожи. Когда чувствительность проявляется не в частях тела, а на молекулярном уровне. Это такое внутренне ощущение, что ты одновременно внутри себя, и одновременно ты снаружи. И именно это является источником твоей внутренней силы. Еще очень важное понятие в гаге — это достаточность времени, ты ощущаешь достаточно времени в том, что ты делаешь. У тебя есть время войти в процесс, и есть время выйти из него, с самого начала до

самого-самого конца. И, конечно, повышение чувствительности. Когда ты чувствуешь не только идею, но ты чувствуешь свое тело, ты чувствуешь одежду на своем теле, ты чувствуешь пространство, в котором находишься, и все это происходит одновременно.

С осени 2018 года Охад Нагарин снимет с себя функции художественного руководителя «Бат-Шевы» и станет «домашним» хореографом ансамбля. Причина – его решение полностью сосредоточиться на хореографии, не обременяя себя административными заботами; его желание ставить балеты новые и пересматривать балеты старые. Видеть перемены и успевать за ними, как и нужно успевать зрителям следить за всеми переменами и изменениями на сцене, за поведением и рисунком движения каждого танцовщика, каждого сознания, каждого существа. За тем, как из танца отдельной души рождается стройная структура создания мира.

То, что феномен израильского contemporary dance, в принципе, существует, стало очевидно с конца 1990-х годов, когда вслед за Охадом Наарином, возглавляющим ансамбль Batsheva Dance Company, на международную танцевальную сцену начали выходить один за другим молодые израильские хореографы. Кто с гастрольями своих независимых компаний, кто работая в лучших танцевальных труппах Европы и Америки. Сегодня европейские театры полны и танцовщиков израильтян, поехавших учиться за границу, и уже признанных хореографов израильского происхождения: Хофеш Шехтер ставит в Великобритании, Эммануэль Гат и Юваль Пик – во Франции, Ицик Галили – в Голландии, дуэт Матаникола (Matanicola) – в Германии. Это не считая тех, кто, живя дома, активно работает за рубежом, как Ясмин Годдер, Шарон Эйяль, Инбаль Пинто с Авшаломом Поллаком и другие.

В самом Израиле меж тем загораются новые звезды и создаются новые небольшие компании. А на спектакли современного танца собирается лучшая в Израиле публика — молодая и интеллигентная.

Откуда это все взялось? Почему именно современный танец пережил такой расцвет в Израиле? Почему именно в Израиле, а не в другой южной

стране, где все тоже поголовно музыкальны? Отвечая на этот вопрос, вам обязательно расскажут о двух главных фольклорных источниках – **йеменских танцах и хасидских плясках**. К ним добавляют рассказ о местных танцах европейских переселенцев в 20-х годах XX века, из которых складывались, а часто и специально сочинялись новые «народные танцы». Страна создавалась заново и важной интенцией было возникновение здесь новой культуры и появление новых людей — свободных, сильных, ловких. Не похожих на тех евреев, которых мы привыкли представлять по странам рассеяния, – слабых униженных книжников. Собственно, эта двойственность – «евреи израильтяне», и евреи, выросшие в Израиле, очень непохожи на тех, кто родился в Нью-Йорке, Франкфурте или Киеве.

Кроме фольклорной линии, в генеалогии местного contemporary dance есть и балетная: еще с 1920-х годов в Палестину приезжало множество профессиональных танцоров и хореографов – и из российского ареала, неся с собой школу классического балета (как рижанка Миа Арбатова), и из Германии и Австрии – со школой экспрессионистского танца (как Гертруда Краус). После войны сильнейшее влияние на израильский танец оказал американский балет, в частности, Марта Грэм, которая на какое-то время стала чем-то вроде худрука созданного в 1964 году баронессой Батшевой де Ротшильд танцевального ансамбля ее имени. А в начале 1970-х возникла **Kibbutz Contemporary Dance Company** (до сих пор базирующаяся в Галилее, в киббуце Гаатон), для которой несколько балетов поставили мэтры европейской хореографии.

В 1989-м в Тель-Авиве был создан танцевальный центр **Сюзанн Деллаль** (названный так в честь дочери меценатов), который аккумулировал все, что связано с танцем, – репетиционную базу, место для гастролей, фестивалей и конкурсов. Тогда же появился фестиваль «Занавес поднимается», стартап для молодых и независимых хореографов, а чуть позже и следующий фестиваль «Оттенки танца», финансировавший новые постановки, созданные специально для смотра. Все это вместе и спровоцировало израильский хореографический взрыв.

Хотя местный contemporary dance чрезвычайно разнообразен, самым влиятельным израильским хореографом по сей день остается Наарин – и для всего мира, и для своей страны, где он бог танца. Он сочинил систему «гага», целую философию движения, в центре которой стоят умение прислушиваться к собственному телу и обретение свободы, не скованной канонами. «Батшева» обучает преподавателей «гага», которые разъезжаются по всему миру, а в Израиле, где бы ты ни учился танцу, твоим учителем будет человек, прошедший школу «гага». «Батшева» ведет занятия и для любителей, в последние несколько лет ежегодно в огромном ангаре тель-авивского порта Наарин устраивает открытые уроки для сотен людей с очень дешевыми билетами, сборы от которых идут на благотворительность. В первый раз эти деньги были собраны для пострадавших от наводнения в Нью Орлеане.

Танец и государство

Как бы ни были знамениты израильские артисты, выезжая за рубеж, они сталкиваются с проблемами, что и само государство, ведущее перманентную войну. Много раз приехавшей в Европу на гастроли «Батшеве» местная левая интеллигенция устраивала обструкцию, осуждая за израильскую позицию по палестинским проблемам. Художественная интеллигенция Израиля также конфликтует с правительством по этому вопросу. К тому же танцевальные коллективы Израиля – это не государственные, а частные театры. Значительная часть госдотации уходит нескольким большим труппам, которые являются витриной Израиля за рубежом, а маленьким и независимым компаниям почти ничего не достается: доля госдотаций даже в бюджете такого театра, как «Батшева», около 5 %, а независимые молодые танцоры в перерывах между проектами работают официантами. Не так давно израильские культурные организации начали целое движение под названием «1 %» – они бились за то, чтобы культуре правительство выделяло хотя бы сотую часть бюджета. Тогда на несколько месяцев и «Батшева», и все оркестры, и многие другие организации сменили в фейсбуке свои аватарки-логотипы на знак «1 %», но это, конечно, не помогло.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1 ТЕМАТИКА СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ

1 курс, 1 семестр

Семинар №1. Тема: Хореографическая культура классицизма (XVII в.)

Семинар №2. Тема: Специфические особенности хореографического искусства эпохи Романтизма

1 курс, 2 семестр

Семинар №1. Тема: Русское и белорусское хореографическое искусство XVII – XVIII вв.

Семинар №2. Тема: Русское и белорусское хореографическое искусство XIX в.

2 курс, 3 семестр

Семинар № 1. Тема: Русское хореографическое искусство первой половины XX в.

Семинар № 2. Тема: Белорусское хореографическое искусство второй половины XX в.

Семинар № 3. Тема: Зарубежное хореографическое искусство второй половины XX в.

Семинар № 4. Тема: Русское хореографическое искусство второй половины XX в.

Семинар № 5. Тема: Основные тенденции развития хореографического искусства начала XXI в.

3.2 ТЕМАТИКА КУРСОВЫХ РАБОТ

1. Старинные танцы, их трансформация в балетном спектакле.
2. Воплощение образов произведений Шекспира в мировом балете.
3. Триумvirат создателей французского балета: Пьер Бошан, Жан-Батист Люлли, Жан-Батист Мольер.
4. Жан-Жорж Новерр – реформатор балетного театра.
5. Романтизм в хореографическом искусстве.
6. «Жизель» – вершина романтического балета: сценическая жизнь балета.
7. Карло Блазис – танцовщик, теоретик, педагог.
8. Основание балетной школы в России.
9. Зарубежные мастера классического танца и их роль в становлении русского балетного театра.
10. Крепостной театр и крепостной балет – уникальное явление русской и белорусской культуры XVIII – XIX веков.
11. Плеяда первых русских балерин: Авдотья Истомина, Евгения Колосова, Мария Данилова, Екатерина Телешова.
12. Значение творчества Мариуса Петипа для русского и мирового хореографического искусства.
13. Лев Иванов – танцовщик, балетмейстер, педагог.
14. Истоки танца модерн: Франсуа Дельсарт, Эмиль Жак Далькроз, Лои Фуллер, Айседора Дункан.
15. Театрально-хореографические новации «Русских сезонов» в Париже.
16. Выдающиеся балерины «Русских сезонов»: Анна Павлова, Тамара Карсавина, Ида Рубинштейн.
17. Творчество Вацлава Нижинского – артиста и хореографа.
18. Михаил Фокин – выдающийся хореограф-реформатор балетного искусства.
19. Творческая деятельность Александра Горского.

20. Эксперименты в области немецкого танца модерн в первой половине XX века: Рудольф фон Лабан, Мари Вигман, Курт Йосс.
21. Хореографическое искусство Англии первой половины XX века: Мари Рамбер, Нинет де Валуа.
22. Представители нового американского танца первой половины XX века: Рут Сен-Дени, Тед Шоун, Ханья Хольм.
23. Марта Грэм – яркая представительница американского танца модерн.
24. Великий хореограф XX века – Джордж Баланчин.
25. Этапные спектакли советского балета: «Красный мак» Р. Глиэра, «Пламя Парижа» Б. Асафьева.
26. Педагогическая деятельность Агриппины Вагановой. Суть и значение методики Вагановой.
27. Галина Уланова – великая русская балерина.
28. Неоклассика Касьяна Голейзовского.
29. Становление белорусского национального балета. Создание балетных спектаклей на национальном материале.
30. Балетмейстерская деятельность Валентина Елизарьева, его основные творческие принципы.
31. Фестивали и конкурсы в области хореографического искусства в Республике Беларусь
32. Морис Бежар – один из ведущих балетмейстеров Франции.
33. Ролан Пети – хореограф, изменивший историю балета XX века.
34. Рудольф Нуреев – танцовщик и хореограф.
35. Хореографическая культура Англии второй половины XX века: Джон Кранко, Кеннет Макмиллан, Мэтью Борн, Фредерик Аштон.
36. Танцтеатр Пины Бауш как направление в хореографическом искусстве.
37. Поиски новой образности в хореографии Фёдора Лопухова.
38. Творчество Юрия Григоровича и его роль в развитии советской хореографии.
39. Театр балета Бориса Эйфмана – авторский балетный театр.

40. Ведущие артисты балета современности.
41. Фредерик Лескюр и Режис Обадиа – представители французского нового танца.
42. Хореографическое искусство Германии начала XXI века: Кристиан Шпук, Джон Ноймайер, Начо Дуато, Саша Вальц.
43. Хореографическое искусство Бельгии начала XXI века: Анна Тереза Де Кеерсмакер, Сиди Ларби Шеркауи, Дамьен Жале, Вим Вандекейбус.
44. Нидерландский театр танца – одна из ведущих современных балетных трупп мира.
45. Хореографическое искусство Израиля.
46. Хореографическое искусство Швеции: Биргит Кульберг, Матс Эк, Александр Экман.
47. Иржи Килиан – хореограф-философ.
48. История балета Монте-Карло.
49. Творчество современного поколения белорусских балетных артистов.
50. Основные этапы формирования классического танца и пути его современного развития.
51. «Хореопластика» Леонида Якобсона: основные составляющие.
52. Ансамбль танца – новый жанр хореографического искусства XX века.
53. Хореографы Франции XX – XXI вв.: Маги Марэн, Анжелен Прельжокаж, Тьерри Маландэн.
54. Новые подходы в организации пространства в творчестве Саши Вальц.
55. Творчество Раду Поклитару.
56. Сценическая жизнь балета «Лебединое озеро».
57. Ведущие клубы спортивного бального танца в Республике Беларусь.
58. Развитие современной хореографии Беларуси в начале XXI века.

59. Творчество представителей русской балетной «эмиграции» (Наталия Макарова, Рудольф Нуриев, Михаил Барышников и др.).

60. Творчество Алексея Ратманского.

61. Профессиональные хореографические коллективы Республики Беларусь (этапы развития, репертуар).

62. Исполнительское и балетмейстерское творчество Майи Плисецкой.

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

Перечень вопросов и заданий для самостоятельной работы

1. Составить сравнительную таблицу о развитии танца в Древней Греции, Риме, Египте.

2. Выписать 5-8 цитат древнегреческих философов о танце.

3. Представить, что Вы приглашены консультантом на научно-популярный фильм о Лукиане Самосатском, подготовить синопсис фильма.

4. Подготовить устное сообщение «Танец в Древнем Китае».

5. Составить список бранлей.

6. Подготовить сравнительную таблицу о развитии танца в эпоху Средневековья и Возрождения.

7. Сделать тезисы одного из писем Ж.Ж. Новерра.

8. Подготовить таблицу «Хронология открытия хореографических западно-европейских школ и выпуска учебников по хореографическому образованию»;

9. Составить кроссворд на имена выдающихся балетных исполнителей эпохи Романтизма.

10. Подготовить синопсис фильма о творчестве одного из родоначальников танца модерн.

11. Взять воображаемое интервью у одного из представителей танца модерн.

12. Составить список балетов М.Грэм.

13. Подготовить сравнительную таблицу классический танец, танец модерн, танец постмодерн.
14. Подготовиться к дискуссии о балете «Болеро» в постановке М.Бежара (с разными исполнителями в главной партии.)
15. Подготовить вопросы для воображаемого интервью с одним из представителей современной западной хореографии.
16. Найти цитаты о правилах поведения на Петровских ассамблеях.
17. Составить хронологическую таблицу открытия хореографических школ в России.
18. Выписать последовательность сцен 1 акта балета «Лебединое озеро»;
19. Написать либретто по одному из просмотренных балетных спектаклей.
20. Сделать конспект одного из писем М.М. Фокина из книги «Против течения».
21. Составить список постановок А.Горского.
22. Составить список основных ролей А.Павловой, Т.Карсавиной, В.Нижинского (по выбору).
23. Составить таблицу балетов, представленных в ходе «Русских сезонов» в Париже.
24. Подготовить список балетов, поставленных К.Голейзовским.
25. Подготовить синопсис фильма об одном из выдающихся советских танцовщиков XX века.
26. Подготовить список балетов Ю.Григоровича.
27. Подготовить таблицу основных жанров белорусского танцевального фольклора.
28. Написать рецензию (объем 2 страницы печатного текста, 14 кегль, 1,5 интервал) на просмотренный спектакль из репертуара Большого театра Беларуси.
29. Написать рецензию (объем 2 страницы печатного текста, 14 кегль, 1,5 интервал) на просмотренный спектакль гастролирующей труппы.

30. Составить творческое «генеалогическое древо» В.Елизарьева (у кого учился и т.д.).

ПЕРЕЧЕНЬ ВОПРОСОВ ДЛЯ СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ

1 курс, 1 семестр

Семинар №1. Тема: Хореографическая культура классицизма (XVII в.)

1. Классицизм – ведущее направление в европейском искусстве XVII века. Влияние его на тематику, стиль и манеру исполнения, на композицию балетных представлений.

2. Разнообразие жанров балетного театра XVII века. Создание новых сценических жанров – опер-балетов, балетов-комедий, балетов-трагедий, балетов-драм, мелодраматических балетов, пасторалей, балетных выходов.

3. Балетный театр Франции XVII столетия. Людовик XIV – Король-Солнце. Создание Королевской Академии танца (1661) и Королевской Академии музыки (1671). Композитор Ж.Б. Люлли (1632 – 1687) – один из ведущих представителей музыкальной культуры французского барокко. Хореограф и педагог Пьер Бошан (1636 – 1705). Ж.Б. Мольер (1622 – 1673) и развитие французского балета.

4. Появление придворных представлений и празднеств в Бельгии, Дании, Швеции, Нидерландах.

Семинар №2. Тема: Специфические особенности хореографического искусства эпохи Романтизма

1. Школа Парижской оперы – центр хореографического образования в Западной Европе. Черты преромантизма в балетах хореографов Сальваторе Вигано (1769-1821) и Ш. Дидло (1767 – 1837).

2. Филлипо Тальони (1777 – 1871). Балет «Сильфида» Ж. Шнейцгоффера (1832) – жемчужина романтического балета. Сценическая

жизнь балета «Сильфида». Мария Тальони (1804 – 1884) – балерина, выразившая важнейшие стилевые черты романтического балета.

3. Жюль Перро (1810 – 1892) – хореограф-драматург. «Жизель» А. Адана (1841) – вершина романтического балета.

4. Сценическая жизнь балета «Жизель». Мировое признание балета.

5. Знаменитые романтические танцовщицы: Фанни Эльслер (1810 – 1884), Карлотта Гризи (1819 – 1899), Люсиль Гран (1819 – 1907), Фанни Черрита (1817 – 1909).

1 курс, 2 семестр

Семинар №1. Тема: Русское и белорусское хореографическое искусство XVII – XVIII вв.

1. Реформы Петра I и их влияние на судьбу музыкального театра России.

2. Начало хореографического образования в России (Организация придворной танцевальной школы в Петербурге и Московской балетной школы).

3. Крепостной балет в России и на белорусских землях.

4. Деятельность в России Ф. Хильфердинга и Г. Анджелини.

5. Деятельность в России Д. Канциани и Ле Пика.

6. И. И. Вальберх – первый русский балетмейстер.

Семинар №2. Тема: Русское и белорусское хореографическое искусство XIX в.

1. Значение деятельности А.П.Глушковского для развития Русского национального балетного театра.

2. Творческая деятельность Сен-Леона в России.

3. Исполнительское мастерство русских артистов балета Е. Коласовой, А. Истоминой, К. Телешовой, К. Санковской.

4. Творческий путь и основные произведения М. Петипа.

5. Л. Иванов – сподвижник М. Петипа. Особенности творческой индивидуальности Л. Иванова.

2 курс, 3 семестр

Семинар № 1. Тема: Русское хореографическое искусство первой половины XX в.

1. Балет «Красный мак» на музыку Р. Глиэра (1927) – этапный спектакль в становлении советского балетного театра (отражение событий современности, появление на сцене современного положительного героя, использование находок смежных видов искусства и эстрадного танца, создание массовых героических плясок).

2. Создание спектаклей на основе произведений литературы: «Бахчисарайский фонтан» Р. Захаров – Б. Асафьев (1934), «Ромео и Джульетта» Л. Лавровский – С. Прокофьев (1940).

3. Галина Уланова – великая русская балерина. Мировое признание ее творчества.

4. Неоклассика – свежий ветер в искусстве классического балета. Творчество Касьяна Голейзовского.

5. Создание профессиональных ансамблей танца, ансамблей песни и танца, получивших мировое признание.

Семинар № 2. Тема: Белорусское хореографическое искусство второй половины XX в.

1. Балетмейстерская деятельность Валентина Елизарьева. Воплощение в постановках В. Елизарьева сложной философской тематики. Артисты балета «елизарьевской» эпохи.

2. Сценическая жизнь спектакля «Болеро» М. Равеля.

3. Любительское хореографическое искусство Беларуси. Фестивальное движение.

4. Современный танец в Беларуси. Творческая деятельность хореографов: Дмитрия Куракулова, Александра Тебенькова, Дмитрия

Залесского, Ольги Скворцовой-Ковальской, Дианы Юрченко, Инны Асламовой.

5. Новые имена в сфере телесных и танцевально-двигательных практик Беларуси: Ольга Лабовкина, Валентин Исаков, Евгения Романович, Сергей Поярков, Анна Корзюк, Валерия Хрипач и т.д.

Семинар № 3. Тема: Зарубежное хореографическое искусство второй половины XX в.

1. Ролан Пети (р. 1924) – реформатор послевоенного французского балета.

2. Морис Бежар (1927 – 2007) – один из ведущих балетмейстеров Франции. Создание новых форм хореографических зрелищ.

3. Творческая деятельность Джона Ноймайера.

4. Деятельность Джорджа Баланчина (1904 – 1983) – создателя школы американского классического балета.

5. Танцтеатр как направление в хореографическом искусстве. Творческая деятельность Пины Бауш (1946 – 2009).

6. Крупнейшие хореографы США – Марта Грем, Джером Роббинс, Роберт Джоффри, Джером Арпино, Хосе Лимон, Пол Тейлор, Мерс Канингем, Твила Тарп, Кристофер Уилдон (анализ творчества одного из хореографов).

Семинар № 4. Тема: Русское хореографическое искусство второй половины XX в.

1. Творчество Леонида Якобсона. Труппа «Хореографические миниатюры» (1969).

2. Творчество Юрия Григоровича (год рож. 1927) и его роль в развитии советской хореографии.

3. Театр балета Бориса Эйфмана (1977).

4. Балетные театры России.

5. Творческие портреты, новаторство, особенности стиля, пластического языка М. Плисецкой, Е. Максимовой, В. Васильева, М. Лиепы, М. Лавровского, Н. Бессмертной, Л. Семеняко.

6. Новое поколение талантливых русских балетных артистов: У. Лопаткина, Д. Вишнева, Н. Цискаридзе, С. Захарова, И. Зеленский, С. Филин, В. Малахов, Ф. Рузиматов.

Семинар № 5. Тема: Основные тенденции развития хореографического искусства начала XXI в.

1. Хореографическое искусство Франции. Творчество Фредерика Лескюра, Режиса Обадиа.

2. Хореографическое искусство Германии. Творчество Саши Вальц.

3. Хореографическое искусство Англии. Творчество Акрама Хоссейна Хана.

4. Хореографическое искусство Бельгии. Вим Вандекейбус.

5. Хореографическое искусство Израиля. Охад Нахарин.

6. Хореографическое искусство Швеции. Биргит Кульберг. Матс Эк.

7. Нидерландский театр танца – одна из ведущих современных балетных трупп мира.

ПЕРЕЧЕНЬ ВОПРОСОВ К ЭКЗАМЕНУ В 1 СЕМЕСТРЕ

1. Происхождение и значение основных понятий – хореография, танец, балет.

2. Специфика и выразительные средства хореографического искусства. Виды и жанры хореографического искусства.

3. Учебно-методическая литература и теоретическое наследие мастеров балета в изучении истории хореографического искусства.

4. Синтетическая природа хореографического искусства. Теории происхождения танца.

5. Возникновение танцевального искусства в первобытном обществе.
6. Танцевальная культура Древнего Египта.
7. Танцевальное искусство Древней Греции.
8. Танцевальное искусство Древнего Рима.
9. Народное искусство Средневековья и его роль в формировании танцевальной культуры.
10. Хореографическое искусство Средневековья. Эстетика раннего Средневековья, влияние церкви на быт и культуру.
11. Хореографическая культура Возрождения. Характерные черты эпохи Возрождения (Ренессанс).
12. Возникновение придворного танца. Басдансы, особенности их исполнения. Придворный этикет, мода и танцевальная лексика.
13. Первые теоретики танца (Италия, Франция).
14. Танец в итальянской комедии масок (комедия дель арте). Влияние итальянского танца на хореографическую культуру западноевропейских стран.
15. Богатство и разнообразие французских народных танцев. Т. Арбо и его труд «Орхезография» (1588).
16. Особенности английского балета эпохи Возрождения. Роль хореографии в произведениях Уильяма Шекспира.
17. Эстетика классицизма и французский балетный театр.
18. Историческое значение творческой деятельности Жана-Батиста Люлли и Пьера Бошана.
19. Жан-Батист Мольер и его роль в развитии французского балета.
20. Основание в 1661 г. Королевской академии танца, ее деятельность по кодификации танцевальных жанров и движений.
21. Итальянский балетмейстер Гаспаро Анджолини (1731 – 1803) – крупнейший мастер и теоретик театрального классицизма.
22. Австрийский балетмейстер Франц Хильфердинг (1710–1768) – правозвестник идей действенного балета.

23. Утверждение на английской сцене сюжетно-действенного балета. Творческая деятельность Джона Уивера (1673-1760), Джона Рича (1691 – 1761).

24. Музыкальная реформа Х.В. Глюка. Балетмейстерская деятельность Гаспаро Анджиолини.

25. Реформаторская деятельность Жана-Жоржа Новерра.

26. Балетмейстер Жан Доберваль.

27. Сценическая судьба балета «Тщетная предосторожность».

28. Первые профессиональные танцовщицы – Мари Камарго (1710 –1770), Мари Салле (1707–1756).

29. Луи Дюпор (1786 – 1853), Жан Баллон (1676 –1739), Гаэтано Вестрис (1729 – 1808) и Огюст Вестрис (1760 –1842) – выдающиеся представители французского классического танца.

30. Эстетика балетов Шарля Дидло.

31. Черты преромантизма в балетах хореографа Сальваторе Вигано (1769-1821).

32. Романтизм как новая эпоха в развитии хореографического искусства.

33. Творческая деятельность Филиппо и Марии Тальони.

34. Балет «Сильфида».

35. Творческая деятельность Жюля Перро.

36. Балет «Жизель». Анализ образного содержания, драматургии, выразительных средств, сценическая судьба балета.

37. Знаменитые романтические танцовщицы: Фанни Эльслер (1810 – 1884), Карлотта Гризи (1819 – 1899), Люсиль Гран (1819 – 1907), Фанни Черрита (1817 – 1909).

38. Романтический балет в Дании. Постановочная, педагогическая, теоретическая деятельность Августа Бурнонвиля.

39. Балетный театр Италии XIX века. Карло Блазис (1795 – 1878) – танцовщик, теоретик, педагог – создатель методики преподавания классического танца.

40. Творческая деятельность Артура Сен-Леона (1821–1870).
Балет «Коппелия» (1870).

ПЕРЕЧЕНЬ ВОПРОСОВ К ЭКЗАМЕНУ ВО 2 СЕМЕСТРЕ

1. Русское хореографическое искусство от истоков до возникновения балетного театра.
2. Основные жанры русского хореографического фольклора: хороводы, танцы, пляски.
3. Первые попытки создания балетного театра.
4. Театральные представления при дворе русского царя Алексея Михайловича, роль хореографии в этих спектаклях.
5. Хореографическое искусство в эпоху Петра I.
6. Начало хореографического специального обучения в России.
7. Открытие в Петербурге Сухопутного Шляхетного корпуса (1731 г.) и придворной танцевальной школы (1738 г.).
8. Зарубежные мастера классического танца, их роль в становлении русского балетного театра.
9. Деятельность в России Ж. Б. Ланде (1697 – 1748), французского танцовщика, балетмейстера и педагога.
10. Деятельность в России Франца Хильфердинга.
11. Деятельность в России Гаспаро Анджелини.
12. Деятельность в России Джузеппе Канциани.
13. Деятельность в России Шарля Ле Пик.
14. Возникновение в России действенного балета и роль иностранных балетмейстеров в его распространении: Ф. Хильфердинг, Г. Анджелини, Дж. Канциани, Ш. Ле Пик.
15. Элементы национального фольклора на русской сцене.
16. Творчество А. Сумарокова.
17. Крепостные театры на белорусских землях.
18. Крепостной балетный театр России.
19. И. И. Вальберх (1766 – 1819) – первый русский балетмейстер, танцовщик, педагог.

20. Организация первого в России театра оперы и балета (1756).
21. Шарль Дидло и его деятельность в России.
22. Деятельность Адама Глушковского.
23. Романтический балет на русской сцене. Гастроли М. Тальони, Ф. Эльслер, К. Гризи в России и влияние их танца на русскую исполнительскую школу.
24. Деятельность в России балетмейстера Ж. Перро.
25. Исполнительское мастерство русских артистов балета Е. Коласовой, А. Истоминой, К. Телешовой, К. Санковской.
26. М.И. Глинка и русский балетный театр.
27. Новаторство музыки М.И. Глинки в танцевальных сценах опер «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила».
28. Творчество Артура Сен-Леона в России.
29. Мариус Петипа и русский балетный театр.
30. Творческое партнерство М. Петипа и П. Чайковского.
31. Симфонизации танцевального действия в балете «Раймонда» А.К. Глазунова-М. Петипа.
32. Творческая индивидуальность Льва Иванова.
33. Балет «Баядерка».
34. Балет «Дон Кихот».
35. Балет «Лебединое озеро».
36. Балет «Щелкунчик».
37. Балет «Спящая красавица».
38. Балет «Раймонда».
39. Новаторские тенденции в творчестве Александра Горского.
40. Сценическая жизнь балета «Лебединое озеро».

ПЕРЕЧЕНЬ ВОПРОСОВ К ЭКЗАМЕНУ В 3 СЕМЕСТРЕ

1. Истоки танца модерн. Франсуа Дельсарт (1811 – 1871). Эмиль Жак Далькроз (1865–1950). «Школа музыки и ритма» (1910). «Свободный» танец Айседоры Дункан (1877–1927).

2. Обращение советского балета к новой тематике. Балет «Красный мак» Р. Глиэра, народно-героическая драма «Пламя Парижа» Б. Асафьева.
3. Творчество Касьяна Голейзовского.
4. «Русские сезоны» – значительное событие в истории мирового искусства.
5. Выдающиеся хореографы «Русских сезонов»: Михаил Фокин, Леонид Мясин, Бронислава Нижинская, Вацлав Нижинский, Джордж Баланчин и др.
6. Создание спектаклей на основе произведений литературы: «Бахчисарайский фонтан» Р. Захаров – Б. Асафьев (1934), «Ромео и Джульетта» Л. Лавровский – С. Прокофьев (1940).
7. Демонстрация высоких достижений танцевального исполнительства в «Русских сезонах» (Анна Павлова, Вацлав Нижинский, Тамара Карсавина, Ида Рубинштейн, Серж Лифарь).
8. Творчество Галины Улановой.
9. Творческая деятельность Михаила Фокина.
10. «Русские сезоны» – значительное событие в истории мирового искусства: художники – Александр Бенуа, Лев Бакст, Пабло Пикассо; композиторы – Игорь Стравинский, Сергей Прокофьев и др.
11. Творчество Александра Горского.
12. Хореографическое искусство Германии первой половины XX века: Рудольф фон Лабан, Мари Вигман, Курт Йосс.
13. Педагогическая система Агриппины Яковлевны Вагановой и ее роль в развитии русского и мирового балета.
14. Хореографическое искусство Англии первой половины XX века: Нинет де Валуа, Мари Рамбер.
15. Ансамбли народного танца как новый жанр хореографического искусства.
16. Хореографическое искусство США первой половины XX века: Рут Сен-Дени, Тед Шоун.

17. Марта Грэм – яркая представительница американского танца модерн.
18. Творческая деятельность Джорджа Баланчина.
19. Белорусский танцевальный фольклор в «Первой белорусской труппе» Игната Буйницкого (1907).
20. Творческая деятельность балетмейстера Константина Алексютовича.
21. Творческая деятельность Леонида Якобсона.
22. Творческая деятельность Юрия Григоровича.
23. Балет «Спартак». Анализ образного содержания, драматургии, выразительных средств, сценическая судьба балета.
24. Международный фестиваль современной хореографии (IFMC) в Витебске.
25. Открытие в 1933 г. Государственного театра оперы и балета БССР. Балеты «Соловей» (1940, А. Ермолаев – М. Крошнер), «Князь-озеро» (1949, К. Муллер – В. Золотарев) – значительная веха в истории белорусского балетного театра.
26. Выдающиеся артисты советского балета (Ирина Колпакова, Раиса Стручкова, Алла Осипенко, Екатерина Максимова, Владимир Васильев, Марис Лиєпа, Наталья Бессмертнова и др.).
27. Творческая индивидуальность Майи Плисецкой.
28. Балетмейстерская деятельность Валентина Елизарьева.
29. Творчество Владимира Васильева.
30. Творчество Бориса Эйфмана.
31. Профессиональные хореографические коллективы Беларуси. Достижения национальных школ танца. Фестивальное и конкурсное движение.
32. Современный танец в Беларуси (Дмитрий Куракулов, Александр Тебеньков, Дмитрий Залесский, Ольга Скворцова-Ковальская, Диана Юрченко, Инна Асламова).
33. Хореографическое искусство Франции второй половины XX века: Серж Лифарь, Рудольф Нуреев, Ролан Пети, Морис Бежар.

34. Балетмейстерская деятельность Ролана Пети.
35. Балетмейстерская деятельность Мориса Бежара.
36. Хореографическая культура Англии второй половины XX века: Марго Фонтейн, Фредерик Аштон, Джон Кранко, Кеннет Макмиллан, Мэтью Борн.
37. Хореографическое искусство Германии второй половины XX века. Ведущие балетные труппы Германии. Творческая деятельность Джона Кранко, Джона Ноймайера, Саши Вальц.
38. Танцтеатр как направление в хореографическом искусстве. Творческая деятельность Пины Бауш.
39. Крупнейшие хореографы США – Марта Грем, Джером Роббинс, Роберт Джоффри, Джеральд Арпино, Хосе Лимон, Пол Тейлор, Мерс Каннингем, Твайла Тарп, Кристофер Уилдон (характеристика творчества одного из перечисленных).
40. Творчество Юрия Григоровича. Анализ образного содержания, драматургии, выразительных средств одного балета Ю. Григоровича.
41. Театр балета Бориса Эйфмана.
42. Новое поколение талантливых русских балетных артистов: Ульяна Лопаткина, Диана Вишнева, Николай Цискаридзе, Светлана Захарова, Игорь Зеленский, Сергей Филин, Владимир Малахов, Фарух Рузиматов (характеристика творчества одного из перечисленных).
43. Ведущие мастера современного зарубежного хореографического искусства. Творчество Анжелена Прельжокажа, Джона Ноймайера, Матса Эка, Ханса ван Манена, Иржи Килиана, Жана-Кристофа Майо, Анны Терезы Де Кеерсмакер (характеристика творчества одного из перечисленных).
44. Хореографическое искусство Франции XXI века.
45. Хореографическое искусство Германии XXI века.
46. Хореографическое искусство Англии XXI века.
47. Хореографическое искусство Бельгии XXI века.
48. Хореографическое искусство Швеции XXI века.
49. Хореографическое искусство Израиля.

50. Нидерландский театр танца (NDT).

ВОПРОСЫ К ТЕСТУ

ТЕСТ
«История хореографического искусства»

№ п/п	Вопрос	Ответ
1.	Первоначальное значение понятия «хореография»	<ul style="list-style-type: none"> – искусство записи танца – искусство сочинения танца – искусство исполнения песни – искусство исполнения танца – танцевальное творчество
2.	В 1846 году англичанин Уильям Джон Томс придумал термин «фольклор», что он означает?	<ul style="list-style-type: none"> – неформальная субкультура – панк-культура – народные знания, традиции – мировоззрение – философские знания
3.	Самодельные народные артисты, чье творчество повлияло на формирование профессиональной хореографии в России	<ul style="list-style-type: none"> – жонглеры – скоморохи – мимы – акробаты – музыканты
4.	Самодельные народные артисты, чье творчество повлияло на формирование профессиональной хореографии в Германии	<ul style="list-style-type: none"> – шпильманы – жонглёры – менестрели – мимы – голиарды и гальярды
5.	Самодельные народные артисты, чье творчество повлияло на формирование профессиональной хореографии во Франции	<ul style="list-style-type: none"> – акробаты – шпильманы – жонглёры – мимы – голиарды и гальярды,
6.	Самодельные народные артисты, чье творчество повлияло на формирование профессиональной хореографии в Италии	<ul style="list-style-type: none"> – шпильманы – жонглёры – менестрели – мимы – голиарды и гальярды

7.	Самодельные народные артисты, чье творчество повлияло на формирование профессиональной хореографии в Англии	<ul style="list-style-type: none"> – мимы – голиарды и гальярды – менестрели – шпильманы – жонглёры
8.	Самодельные народные артисты, чье творчество повлияло на формирование профессиональной хореографии в Испании	<ul style="list-style-type: none"> – шпильманы – жонглёры – голиарды и гальярды – менестрели – мимы
9.	Хоровод это –	<ul style="list-style-type: none"> – народный круговой танец – народная пляска – пение в хоре – народная игра – народное гулянье
10.	Самый распространенный танцевальный рисунок в древние времена	<ul style="list-style-type: none"> – линия – диагональ – круг – улитка – клин
11.	Лексика какого танца является основой балета?	<ul style="list-style-type: none"> – исторического – классического – современного – народного – бального
12.	Характерный танец – это...	<ul style="list-style-type: none"> – исторический танец – вид сценического танца – бытовой танец – показ характера в танце – народный танец
13.	Бранль – это...	<ul style="list-style-type: none"> – английский танец – французский народный танец – итальянский танец – французский аристократический танец – немецкий танец
14.	Как переводится с позднелатинского слово « <i>ballo</i> », от которого образовались итальянское « <i>balletto</i> » и французское « <i>ballett</i> »?	<ul style="list-style-type: none"> – бал – танец, пляска – балет – театральное действие – танцевальное

		представление
15.	Развернутая дуэтная форма в классическом балете	– pas de trois – pas de quatre – pas de deux – pas de patineur – grand pas
16.	Медленная часть танца в сопровождении музыки спокойного темпа. Самостоятельный, либо являющий собой центральную часть сложной музыкально-хореографической формы (pas de deux, pas de trois, pas d'action, grand pas и т.п.) танцевальный номер, в исполнении одного, двух, либо большего числа солистов	– pas de trois – pas de quatre – pas de deux – adagio – arabesque
17.	Одна из основных поз классического танца, при выполнении которой работающая нога, вытянутая в колене, открыта назад. Поза как символ ускользающей мечты – лейтмотив таких героинь романтического балета, как Жизель или Сильфида	– pas de trois – pas de quatre – pas de deux – adagio – arabesque
18.	Вид сценического искусства, в котором художественный образ создается с помощью пластической выразительности тела, жеста и мимики	– гимнастика – акробатика – балет – пантомима – театр
19.	Ряд последовательных туров на месте, рабочая нога при каждом повороте проделывает rond de jambe en l'air на 45° («Дон Кихот»)	– pas de trois – fouette – pas de deux – adagio – arabesque

20.	Танцевальная композиция лирического характера, широко используемая в балетных спектаклях, основная часть сложных классических танцевальных форм (pas de deux, grand pas и др.)	<ul style="list-style-type: none"> – хоровод – адажио – дуэт – гран-па – антрэ
21.	Структурная форма внутри балетного спектакля, представляющая собой сюиту танцевальных номеров, непосредственно не связанных с общим сюжетом спектакля. Противоположность действенного танца	<ul style="list-style-type: none"> – концертный номер – попури – па-де-труа – дивертисмент – гран-па
22.	Композиционно развернутый сольный танец в балете	<ul style="list-style-type: none"> – акробатический трюк – вариация – классический номер – технически сложный номер – увертюра
23.	Часть традиционного женского костюма танцовщицы классического балета – пышная юбка из тонкой материи, чаще всего применявшаяся в романтическом балете	<ul style="list-style-type: none"> – пачка – тюника – шопенка – хитон – годе
24.	Танцевальное действие, чье композиционно-лексическое развитие уподоблено формам симфонической музыки	<ul style="list-style-type: none"> – адажио – увертюра – сюита – симфонизм – кода
25.	Обувь балерины в классическом балете	<ul style="list-style-type: none"> – балетки – джазовки – пуанты – гилли – туфли
26.	Вид сценического танца, основанный на бальных танцах прошлых эпох	<ul style="list-style-type: none"> – народный танец – историко-бытовой танец – бальный танец – спортивный бальный танец – театральный танец

27.	Древнегреческая муза танца	<ul style="list-style-type: none"> – Клио – Мельпомена – Терпсихора – Талия – Каллиопа
28.	Древнегреческий оратор и писатель, автор трактата «О пляске»	<ul style="list-style-type: none"> – Лукиан – Платон – Сократ – Аристотель – Дионисий
29.	Страна, в которой возникла профессия танцмейстера	<ul style="list-style-type: none"> – Россия – Франция – Англия – Италия – Греция
30.	Итальянский теоретик танцевального искусства эпохи Ренессанса, впервые употребивший понятие «балет» в трактате «Об искусстве танца и пляски»	<ul style="list-style-type: none"> – Фабрицио Карозо – Доменико да Пьяченца – Гульельмо Эмбрео – Туано Арбо – Антонио Корнацано
31.	Название балета, поставленного во Франции и вошедшего в историю театра как первый балетный спектакль:	<ul style="list-style-type: none"> – Флора и Зефир – Ацис и Галатея – Цирцея или Комедийный балет королевы – Сильфида – Жизель
32.	Кто написал один из старейших трактатов по изучению танцевального искусства «Оркезография»?	<ul style="list-style-type: none"> – Фабрицио Карозо – Доменико да Пьяченца – Гульельмо Эмбрео – Туано Арбо – Антонио Корнацано
33.	Как назывался первый хореографический спектакль в России (1673 г.)?	<ul style="list-style-type: none"> – Ацис и Галатея – Сон в летнюю ночь – Балет об Орфее и Эвридике – Лебединое озеро – Спартак
34.	Вид придворного танца партерного характера, во время исполнения которого танцующие выписывали на полу геометрические фигуры, рисунки, орнаментальные композиции (XVI в.)	<ul style="list-style-type: none"> – Полонез – Бас-данс – Хоровод – Павана – Бранль

35.	Понятие, которое употреблялось в Англии в XVI–XVII вв. в том же значении, что и понятие «балет» во Франции	– балет-комедия – балет-маска – балет-настроение – опера-балет – балет-представление
36.	В каком году и где был поставлен «Цирцея или комедийный балет королевы» – первый в истории хореографического искусства балетный спектакль?	– 1555 г., Германия – 1661 г., Италия – 1581 г., Франция – 1673 г., Греция – 1600 г., Англия
37.	Для кого был представлен «Балет об Орфее и Эвридике», 8 февраля 1673 г. в подмосковном селе Преображенском?	– царя Федора Алексеевича – царя Иоанна Алексеевича – царя Алексея Михайловича – императора Петра I – императрицы Екатерины II
38.	Где истоки комедии дель арте?	– Франция – Англия – Италия – Россия – Греция
39.	В каком году в России состоялся первый балетный спектакль при дворе царя Алексея Михайловича в подмосковном селе Преображенское?	– 1555 г. – 1661 г. – 1581 г. – 1673 г. – 1773 г.
40.	Широко распространенный жанр придворного балета увеселительного характера, участники которого танцевали в масках	– балет-комедия – балет-маскарад – балет-маска – балет-настроение – балет-представление
41.	Композитор и хореограф, чья творческая деятельность стала первым опытом сотрудничества профессионального композитора и балетмейстера в истории мирового балетного театра	– Людвиг Минкус – Пётр Ильич Чайковский – Джованни Батиста Люлли – Вольфганг Амадей Моцарт – Цезарь Пуни

42.	Французский драматург, реформатор сценического искусства сотрудничавший с Ж.-Б. Люлли, создатель жанра балета-комедии	<ul style="list-style-type: none"> – Аристофан – Жан-Батист Мольер – Фридрих Шиллер – Уильям Шекспир – Пьер Корнель
43.	Первая профессиональная танцовщица в истории французского балета	<ul style="list-style-type: none"> – Ла Фонтен – Лепентр – Фернон – Роланд – Клео де Мерод
44.	Английский хореограф XVIII в., первооткрыватель действенного танца, опередивший Ж.-Ж. Новерра в его реформе	<ul style="list-style-type: none"> – Шарль Луи Дидло – Гаспаро Анджолини – Джон Уивер – Жан Доберваль – Джон Рич
45.	Реформаторский теоретический труд Ж.-Ж. Новерра, в котором впервые в истории мирового балета были обоснованы принципы балетной режиссуры	<ul style="list-style-type: none"> – О пляске – Письма о танцах и балетах – Записки балетмейстера – Воспитание пластической культуры актера средствами танца – Об искусстве танца и пляски
46.	Что Ж.-Ж. Новерр считал первоосновой сценического действия, которой подчинялись все средства выразительности в балете?	<ul style="list-style-type: none"> – музыку – драматургию – лексику – пантомиму – жест
47.	В каком году во Франции была открыта Королевская академия танца?	<ul style="list-style-type: none"> – 1555 г. – 1661 г. – 1581 г. – 1673 г. – 1771 г.
48.	Кто был директором Королевской академии танца и главным интендантом придворного балета французского короля Людовика XIV?	<ul style="list-style-type: none"> – Рауль Фейе – Пьер Бошан – Жан-Филипп Рамо – Жан Жорж Новерр – Джон Уивер

49.	В какой знаменитый театр была впоследствии реорганизована французская Королевская академия музыки и танца?	<ul style="list-style-type: none"> – Ла Скала – Ковент-Гарден – Метрополитен Опера – Гранд-Опера (Опера Гарнье) – Королевский театр
50.	Изящный, грациозный танец родом из Франции, самый яркий представитель эпохи барокко	<ul style="list-style-type: none"> – гальярда – гавот – менуэт – павана – полонез
51.	Итальянский хореограф XVIII в., осмелившийся вступить в полемику с Ж.-Ж. Новерром по поводу его балетов-пантомим	<ul style="list-style-type: none"> – Шарль Луи Дидло – Гаспаро Анджолини – Джон Уивер – Жан Доберваль – Жан Батист Ландэ
52.	Какие сюжеты предпочитал в своих балетах Ж.-Ж. Новерр?	<ul style="list-style-type: none"> – комедийные – действенные – лирические – эпические – романтические
53.	Французский балетмейстер XVIII в., создатель балетной комедии нового типа, хореограф-постановщик балета «Тщетная предосторожность»	<ul style="list-style-type: none"> – Жан Жорж Новерр – Жан Батист Ландэ – Жан Доберваль – Франц Хильфердинг – Жюль Перро
54.	Австрийский хореограф XVIII в., основоположник действенного танца	<ul style="list-style-type: none"> – Франц Хильфердинг – Шарль Луи Дидло – Жан Доберваль – Гаспаро Анджолини – Жан Жорж Новерр
55.	День рождения Ж.-Ж. Новерра, в честь которого отмечается Международный день танца	<ul style="list-style-type: none"> – 24 декабря – 29 апреля – 1 мая – 7 января – 5 февраля
56.	Хореографическая драма, балет-пантомима, созданная хореографом Г. Анджолини на музыку К. Глюка (по пьесе Ж.-Б. Мольера)	<ul style="list-style-type: none"> – «Любовь Марса и Венеры» – «Дон Жуан» – «Дезертир» – «Тщетная предосторожность» – «Сильфида»

57.	Итальянский балетмейстер XVIII – начала XIX вв., основоположник жанра хореодрамы, хореограф-постановщик балета «Прометей» на музыку Л. ван Бетховена	– Сальваторе Вигано – Гаспаро Анджелини – Огюст Вестрис – Гаэтано Джойя – Жан Жорж Новерр
58.	Главные герои балета «Тщетная предосторожность» Ж. Доберваля	– Аврора и Дезире – Лиза и Колен – Жизель и Альберт – Луиза и Алексис – Одетта и Зигфрид
59.	Французский хореограф, предвосхитивший новации балета эпохи Романтизма, долгое время возглавлявший Петербургскую балетную школу и оказавший огромное влияние на русский балет	– Гаспаро Анджелини – Шарль Луи Дидло – Артур Сен-Леон – Леопольд Парадиз – Сальваторе Вигано
60.	Итальянский хореограф XIX в., педагог, теоретик танцевального искусства, автор работ «Элементарный учебник теории и практики танца», «Кодекс Терпсихоры», «Полный учебник танца»	– Сальваторе Вигано – Гаспаро Анджелини – Карло Блазис – Артур Сен-Леон – Огюст Вестрис
61.	Эпоха в развитии балета, в которую танцовщица впервые встала на пуанты	– Эпоха Романтизма – Эпоха Возрождения – Эпоха Барокко – Эпоха Классицизма – Эпоха Средневековья
62.	Выдающаяся итальянская танцовщица, чей воздушный, виртуозный танец стал эталоном балетного искусства романтизма	– Карлотта Гризи – Фанни Эльслер – Фанни Черрито – Мария Тальони – Илзе Лиена
63.	Главная драматическая коллизия в романтическом балете	– семейный раздор – противоречия между реальностью и загробным миром – столкновение интересов – конфликт между различными социальными слоями – политические разногласия

64.	Хореограф-постановщик балета «Сильфида»	– Шарль Луи Дидло – Максимилиан Гардель – Филипп Тальони – Жан-Жорж Новерр – Борис Эйфман
65.	Первая балерина, узаконившая танец на пуантах как один из основных элементов женского классического танца	– Карлотта Гризи – Фанни Эльслер – Фанни Черрито – Мария Тальони – Диана Вишнева
66.	Австрийская балерина эпохи Романтизма, ярчайшая характерная танцовщица-актриса своего времени, соперница М. Тальони	– Фанни Эльслер – Карлотта Гризи – Фанни Черрито – Люсиль Гран – Диана Вишнева
67.	Один из первых выдающихся образцов романтического балета в истории мирового хореографического искусства (Ж. Коралли и Ж. Перро по либретто Т. Готье на музыку А. Адана)	– «Сильфида» – «Жизель» – «Дева Дуная» – «Корсар» – «Красный мак»
68.	Кто являлся учителем М. Тальони и постановщиком спектаклей, в которых она исполняла главные роли?	– Жюль Перро – Артюр Сен-Леон – Филипп Тальони – Жан Коралли – Максимилиан Гардель
69.	Выдающийся балетмейстер эпохи Романтизма, хореограф-постановщик балетов «Жизель» (в соавторстве с Ж. Коралли), «Эсмеральда» и др.	– Жюль Перро – Филипп Тальони – Жан-Жорж Новерр – Артюр Сен-Леон – Шарль Луи Дидло
70.	Французский композитор, чью музыку высоко ценил П.И. Чайковский, автор балета «Жизель»	– Адольф Адан – Цезарь Пуни – Лео Делиб – Клод Дебюсси – Андрей Мдивани
71.	Итальянская танцовщица эпохи Романтизма, ученица и муза Ж. Перро, первая исполнительница партии «Жизели»	– Мария Тальони – Карлотта Гризи – Фанни Эльслер – Фанни Черрито – Пьерина Леньяни

72.	Фантастические существа в балете «Жизель» – души умерших до свадьбы девушек-невест	– привидения – оборотни – виллисы – духи – сирены
73.	Балет-дивертисмент Ж. Перро на музыку Ч. Пуни, в котором хореограф создал хореографические «портреты» выдающихся балерин эпохи романтизма М. Тальони, Ф. Черрито, К. Гризи, Л. Гран	– «Корсар» – « Па-де-катр » – «Жизель» – «Сильфида» – «Щелкунчик»
74.	Французский балетмейстер XIX в., 10 лет проработавший в Петербурге, постановщик изобилующих сценическими фокусами и трюками балетов-феерий, хореограф-постановщик балета «Коппелия»	– Люсьен Петипа – Жан Доберваль – Артур Сен-Леон – Шарль Луи Дидло – Рудольф Нуриев
75.	Крупнейший русский танцовщик петербургского придворного балета XVIII в., содействовавший популяризации русской народной пляски на балетной сцене	– Антонио Ринальди – Гаврила Райков – Василий Балашов – Тимофей Бубликов – Михаил Барышников
76.	Кто издал указ об ассамблеях, являющихся прообразом дворянского бала?	– Екатерина II – Петр I – Анна Иоановна – Елизавета Петровна – Николай II
77.	Какое учебное заведение в Санкт-Петербурге стало колыбелью русского балета?	– Академия художеств – Сухопутный шляхетный корпус – Смольный институт – Морской шляхетный корпус – Академия танца Бориса Эйфмана
78.	Кто был приглашен в качестве танцмейстера в Сухопутный шляхетный корпус в 1734 году?	– Франц Хильфердинг – Жан Батист Ланде – Гаспаро Анджелини – Шарль Ле Пик – Тимофей Бубликов

79.	Кто открыл в 1738 году «Собственную Ее Величества танцевальную школу», ныне Академия танца имени А.Я.Вагановой?	<ul style="list-style-type: none"> – Екатерина II – Петр I – Анна Иоановна – Елизавета Петровна – Николай II
80.	Самая знаменитая крепостная балетная труппа в России XVIII в.	<ul style="list-style-type: none"> – театр Зорича в Шклове – театр графов Шереметевых в усадьбах Кусково и Останкино – театр графа Воронцова – театр князя Шаховского – театр Радзивилов в Несвиже
81.	В каком учреждении Москвы в 1773 году по указу императрицы Екатерины II были открыты первые «классы танцевания»?	<ul style="list-style-type: none"> – Пажеский корпус – Московский университет – Московский Воспитательный дом – Морской шляхетный корпус – Смольный институт благородных девиц
82.	Кто сочинил масштабную аллегорическую балет «Побежденное предрассуждение» в честь успешной вакцинации от оспы, которой подвергла себя и наследника императрица Екатерина II?	<ul style="list-style-type: none"> – Джузеппе Канциани – Шарль Ле Пик – Христиан Иогансон – Гаспаро Анджолини – Юрий Григорович
83.	В каком крепостном театре артистам балета давали имена по названию драгоценных камней (Параша Жемчугова, Татьяна Шлыкова-Гранатова, Фекла Урусова-Бирюзова)?	<ul style="list-style-type: none"> – театр Юсупова – театр Потёмкина – театр Нарышкина – театр Шереметева – Метрополитен опера

84.	Какой иностранный балетмейстер вывел русский балет на равный уровень с европейским, придав импульс к его дальнейшему развитию? Среди его учеников – М. Данилова, А. Истомина, Е. Телешева, А. Глушковский.	– Леопольд Парадиз – Шарль Луи Дидло – Жюль Перро – Артюр Сен-Леон. – Матс Экк
85.	Одна из самых значительных постановок А.Сен-Леона в Петербурге по одноименной сказке П. П. Ершова на музыку Ц. Пуни	– «Золотая рыбка» – «Жовита, или Мексиканские разбойники» – «Конек-горбунок» – «Наяда и рыбак» – «Жар-птица»
86.	Вершиной творчества балетмейстера А.Сен-Леона официально считается постановка балета по музыке Л. Делиба в Париже 25 мая 1870 года	– «Наяда и рыбак» – «Коппелия» – «Маркитантка» – «Жовита, или Мексиканские разбойники» – «Ромео и Джульетта»
87.	Итальянская танцовщица-виртуозка, впервые исполнившая на сцене Мариинского в 1887 году 32 фуэте	– Пьерина Леньяни – Карлотта Гризи – Фанни Черрито – Клаудина Кукки – Мария Тальони
88.	Французский композитор XIX в., чья балетная музыка предвосхитила симфонические балетные партитуры второй половины XIX – начала XX в. и была высоко оценена П.И. Чайковским, автор балетов «Ручей», «Коппелия», «Сильвия» и др.	– Гектор Берлиоз – Адольф Адан – Габриель Форе – Лео Делиб – Камиль Сен-Санс
89.	В балетах какого балетмейстера по выражению А. С. Пушкина раскрывались «Истина страстей и правдоподобие чувствований»? Пушкин писал: «Балеты ... исполнены живости воображения и прелести необыкновенной»	– Леопольд Парадиз – Шарль Луи Дидло – Жюль Перро – Артюр Сен-Леон. – Валентин Елизарьев

90.	Первый русский по национальности балетмейстер, заложивший основы русской школы балетного искусства	<ul style="list-style-type: none"> – Иван Вальберх – Адам Глушковский – Август Бурнонвиль – Мариус Петипа – Юрий Григорович
91.	Первый балетмейстер в России, создатель балета на современную тему «Новый Вертер». Балет этот исполнялся в современных костюмах. Также первый поставил балет на сюжет шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта»	<ul style="list-style-type: none"> – Адам Глушковский – Август Бурнонвиль – Мариус Петипа – Иван Вальберх – Михаил Фокин
92.	К какому художественному направлению принадлежало творчество балетмейстера И. Вальберха?	<ul style="list-style-type: none"> – Романтизм – Сентиментализм – Классицизм – Реализм – Постмодернизм
93.	Ученик И. Вальберха и Ш. Дидло, первый теоретик и историк русской хореографии. Первым из российских хореографов обратился к творчеству Пушкина поставив балет «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника»	<ul style="list-style-type: none"> – Платон Карсавин – Адам Глушковский – Павел Гердт – Лев Иванов – Джорж Баланчин
94.	Выдающийся русский композитор XIX в., не сочинивший ни одного балета, но создавший ряд развернутых действенных танцевальных сцен в своих операх «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила»	<ul style="list-style-type: none"> – Михаил Глинка – Александр Бородин – Модест Мусоргский – Николай Римский-Корсаков – Дмитрий Шостакович

95.	О какой «русской Терпсихоре» пушкинские строки: «...Одной ногой касаясь пола, Другую медленно кружит, И вдруг прыжок, и вдруг летит, Летит, как пух от уст Эола; То стан совет, то разовьет, И быстрой ножкой ножку бьет»?	– Евгения Колосова – Мария Данилова – Екатерина Телешева – Авдотья Истомина – Светлана Захарова
96.	Русская балерина одна из первых стала исполнять на балетной сцене народные танцы. Другим ее новаторством стало то, что она сменила пышный стилизованный костюм на античный хитон	– Евгения Колосова – Мария Данилова – Екатерина Телешева – Авдотья Истомина – Галина Уланова
97.	В сотрудничестве с каким русским композитором М. Петипа предпринял опыт симфонизации танца?	– Петр Чайковский – Михаил Глинка – Александр Бородин – Модест Мусоргский – Евгений Глебов
98.	Первая русская исполнительница партии Жизели. Ученица выдающейся русской балерины А. Истоминой	– Мария Данилова – Екатерина Телешева – Авдотья Истомина – Елена Андреевна – Майя Плисецкая
99.	Первая русская исполнительница заглавной партии в балете «Сильфида»	– Екатерина Санковская – Мария Данилова – Екатерина Телешева – Елена Андреевна – Анастасия Волочкова
100.	Одна из наиболее значительных постановок Ж. Перро на петербургской сцене по мотивам знаменитого произведения Виктора Гюго «Собор Парижской Богоматери» на музыку Ц. Пуни	– «Катарина, дочь разбойника» – «Питомица фей» – «Наяда и рыбак» – «Эсмеральда» – «Спартак»

101.	Композитор, первым применивший в русском балетном искусстве симфонические разработки хореографического действия «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») «Руслан и Людмила»	– Пётр Чайковский – Александр Бородин – Михаил Глинка – Сергей Рахманинов – Игорь Стравинский
102.	Балерина, представительница французской школы классического танца, сыграла огромную роль в формировании Московской школы русского балета, первая женщина-балетмейстер русского театра	– Матильда Кшесинская – Фелицата Гюльень-Сор – Екатерина Гельцер – Эмма Ливри – Бронислава Нижинская
103.	С каким балетом Мариус Петипа дебютировал как главный балетмейстер Императорских театров в 1862 году?	– «Дочь фараона» – «Пахита» – «Голубая георгина» – «Дева Дуная» – «Лебединое озеро»
104.	Какой балетмейстер до приезда в Россию несколько лет жил в Испании, работал там и постигал местную культуру? Создал в России балетную версию знаменитого романа Мигеля Сервантеса «Дон Кихот»	– Карло Блазис – Шарль Луи Дидло – Мариус Петипа – Вацлав Рейзингер – Сергей Дягелев
105.	Кто ввел понятие pas d'action (действенный балет)?	– Шарль Луи Дидло – Мариус Петипа – Жан-Жорж Новерр – Джон Уивер – Карло Блазис
106.	Какой спектакль балетмейстер Филипп Тальони создал специально для своей дочери Марии?	– «Сильфида» – «Катарина, дочь разбойника» – «Жизель» – «Корсар» – «Эсмеральда»

107.	В каком веке свободный современный танец получил свое развитие?	<ul style="list-style-type: none"> – XIII в. – XVII в. – XX в. – XII в. – XV в.
108.	Чей день рождения 29 апреля по решению ЮНЕСКО с 1982 года отмечается как международный день танца?	<ul style="list-style-type: none"> – Шарль Луи Дидло – Мариус Петипа – Жан-Жорж Новерр – Джон Уивер – Карло Блазис
109.	Пять основных позиций ног классического танца были впервые описаны в книге «Мастер танцев» хореографом ...	<ul style="list-style-type: none"> – Жан-Батист Люлли – Жан-Батист Мольер – Пьер Рамо – Жан-Жорж Новерр – Мариус Петипа
110.	Классические позиции ног разрабатывались на основе ...	<ul style="list-style-type: none"> – акробатика – гимнастика – фехтование – бокс – стрельба из лука
111.	Американская танцовщица-новатор, основоположница свободного танца. Разработала танцевальную систему и пластику, которую связывала с древнегреческим танцем	<ul style="list-style-type: none"> – Мария Тальони – Айседора Дункан – Мари Камарго – Екатерина Гельцер – Матильда Кшесинская
112.	Что составляет основу танца «модерн»?	<ul style="list-style-type: none"> – народные танцы – классический танец – поиск новых тем и сюжетов для танца, оригинальная танцевальная пластика – историко-бытовой и бальный танец – детский танец

113.	Какая из предложенных техник не имеет отношение к технике современного танца?	<ul style="list-style-type: none"> – техника Марты Грэм – техника Лестеа Хортон – техника Мэрса Каннингхэма – техника Хосе Лимона – техника Мариуса Петипа
114.	Контактная импровизация и партнеринг имеет отношение к...	<ul style="list-style-type: none"> – бальному танцу – эстраднему танцу – народному танцу – современному танцу – классическому танцу
115.	Последний балет романтической эпохи и первый из тех, что считаются подлинными шедеврами Мариуса Петипа	<ul style="list-style-type: none"> – «Дон Кихот» – «Дочь фараона» – «Пахита» – «Баядерка» – «Конек-Горбунок»
116.	Эту постановку часто называют «энциклопедией классического балета». Первая общая работа Мариуса Петипа и Петра Чайковского	<ul style="list-style-type: none"> – «Пахита» – «Голубая георгина» – «Дон Кихот» – «Спящая красавица» – «Дочь фараона»
117.	Общая работа хореографа М. Петипа и композитора А.Глазунова	<ul style="list-style-type: none"> – «Раймонда» – «Корсар» – «Пробуждение Флоры» – «Эсмеральда» – «Голубая георгина»
118.	Английская танцовщица, хореограф, педагог, создательница первой профессиональной балетной труппы в Англии	<ul style="list-style-type: none"> – Сью Аптон – Дама Нинэтт де Валуа – Клэр Ричардс – Виктория Хэвуд – Лия Брекнелл
119.	Какой стиль танца состоит из синтеза современных направлений и классической хореографии, чаще всего танцуется босиком?	<ul style="list-style-type: none"> – джаз-фанк – хаус – контемп – классический танец – сальса

120.	Рудольф фон Лабан был –	– поэтом – вокалистом – композитором – актером драматического театра – танцовщиком и педагогом
121.	По приказу какого французского короля была основана в 1661 году в Париже Королевская Академия танца (Academie Royale de Danse)?	– Людовик X – Людовик XI – Людовик XII – Людовик XIII – Людовик XIV
122.	Каким балетмейстером в 1789 году был создан балет «Тщетная предосторожность»?	– Жюль-Жозеф Перро – Сальваторе Вигано – Жан Доберваль – Шарль Луи Дидло – Жан Батист Ланде
123.	Где родился хореограф и теоретик балета, создатель балетных реформ Жан-Жорж Новерр?	– Англия – Италия – Франция – Россия – Германия
124.	Французский вокальный педагог и теоретик сценического искусства, автор системы «эстетической гимнастики», с прибавлением «свободных танцев»	– Иржи Килиан – Жорж Бизе – Франсуа Дельсарт – Айседора Дункан – Рут Сен-Дени
125.	Швейцарский композитор и педагог, разработчик системы развития музыкальных и ритмических способностей, автор «системы ритмической гимнастики» (иногда её называют «ритмикой»)	– Эмиль Жак-Далькроз – Жорж Бизе – Франсуа Дельсарт – Айседора Дункан – Рут Сен-Дени
126.	Американская актриса и танцовщица-новатор, основоположница танца модерн. Разработала танцевальную систему и пластику, в которой использовала световые и воздушные эффекты.	– Лои Фуллер – Дама Нинэтт де Валуа – Марта Грэм – Айседора Дункан – Рут Сен-Дени

127.	Последняя знаковая фигура немецкого экспрессионизма, классик современной хореографии, создатель «Танцтеатра Вупперталь»	– Курт Йосс – Рудольф фон Лабан – Мэри Вигман – Пина Бауш – Рут Сен-Дени
128.	Где впервые в истории культуры, авангардное направление танца было признано государством, и развивалось как национальное искусство?	– Италия – Франция – Германия – Россия – США
129.	Основатель «Денишоун» в 1915 году, первой профессиональной танцевальной академии в Соединенных Штатах	– Курт Йосс – Рудольф фон Лабан – Мэри Вигман – Пина Бауш – Рут Сен-Дени
130.	Творчеством какой танцовщицы вдохновлялась Рут Сен-Дени?	– Лои Фуллер – Дама Нинэтт де Валуа – Марта Грэм – Айседора Дункан – Рут Сен-Дени
131.	Немецкий балетмейстер и педагог, смешавший в своём творчестве классический балет и театр; создатель балетной труппы «Tanztheater Folkwang» в Эссене.	– Курт Йосс – Рудольф фон Лабан – Пина Бауш – Мэри Вигман – Эрика Ханка
132.	Создатель «театра аутентичного жеста» или «экспрессивного танца» (Ausdruckstanz), основатель Хореографического института в Цюрихе	– Курт Йосс – Рудольф фон Лабан – Мэри Вигман – Пина Бауш – Рут Сен-Дени
133.	Первым опытом экспрессионистской хореографии у немецкой танцовщицы М.Вигман исследователи называют ...	– «Танец ведьмы» – «Победа жертвы» – «Игрок» – «Призрачный образ» – «Блудный сын»
134.	О какой немецкой танцовщице критики писали: «Эта высокая и худая женщина всегда ходит в темном, волосы затягивает в узел, лицо ее выглядит резковатым и значительным, а	– Мэри Вигман – Пина Бауш – Рут Сен-Дени – Мари Камарго – Айседора Дункан

	взгляд – самоуглубленным, как у пифий, знающей много больше других»?	
135.	Автор балетов «Пляска смерти», «Зелёный стол»	– Курт Йосс – Рудольф фон Лабан – Мэри Вигман – Пина Бауш – Рут Сен-Дени
136.	Немецкая танцовщица, хореограф. Её называли «величайшей артисткой Германии». Училась у пионеров свободного танца – Далькроза, Лабана. Ее учениками были: Ханья Хольм, Грет Палука и Харальд Крейцберг.	– Пина Бауш – Рут Сен-Дени – Мэри Вигман – Мари Камарго – Айседора Дункан
137.	Когда возникли экспрессионистские тенденции в балетном искусстве?	– начало XVI – начало XVII – начало XVIII – начало XIX – начало XX
138.	Представителем какого направления является Джордж Баланчин?	– постмодернизм – классика – неоклассика – джаз – балетная хореография
139.	Какую музыку чаще всего использовал для своих балетов Джордж Баланчин?	– симфоническую – народную – эстрадную – компьютерную – вокальную
140.	Автор балета «Весна священная» (1913), обозначивший в мировой хореографии «поворот балетного театра к «экспрессионизму» с его сильными, грубыми, намеренно примитивными средствами воздействия»	– Вацлав Нижинский – Рудольф фон Лабан – Джорж Баланчин – Эмиль Жак-Далькроз – Морис Бежар
141.	Под каким псевдонимом Георгий Баланчивадзе стал известен всему миру?	– Фредерик Аштон – Рудольф фон Лабан – Джорж Баланчин – Эмиль Жак-Далькроз – Морис Бежар

142.	Один из создателей европейского балетного театра второй половины XX века? Основатель труппы «Балет XX века»	– Морис Бежар – Юрий Григорович – Валентин Елизарьев – Борис Эйфман – Раду Поклитару
143.	Сценическая хореография, возникшая из классического танца, но отвергающая традиционные балетные формы	– танец модерн – классический танец – бальный танец – народный танец – хип-хоп
144.	Кто поставил для Дягилева десять балетов, в том числе «Аполлон Мусагет» на музыку Игоря Стравинского (1928), который, вместе с «Блудным сыном» на музыку Сергея Прокофьева до сих пор считается шедевром неоклассической хореографии?	– Джордж Баланчин – Уильям Форсайт – Иржи Килиан – Ролан Пети – Морис Бежар
145.	Руководитель Балета Монте-Карло. Создатель авторитетного танцевального фестиваля – «Monaco Dance Forum»	– Уильям Форсайт – Жан-Кристоф Майо – Иржи Килиан – Морис Бежар – Ролан Пети
146.	Знаменитый американский хореограф грузинского происхождения, чье творческое становление началось в России, основоположник неоклассического танца	– Уильям Форсайт – Джордж Баланчин – Иржи Килиан – Морис Бежар – Ролан Пети
147.	Создатель балетов для Майи Плисецкой «Айседора», «Видение розы», «Аве, Майя», «Лебедь и Леда»	– Уильям Форсайт – Джордж Баланчин – Иржи Килиан – Морис Бежар – Ролан Пети
148.	Кого ведущие американские газеты единодушно причисляют к трем величайшим творческим гениям двадцатого века; двое других – Пикассо и Стравинский...	– Джордж Баланчин – Уильям Форсайт – Иржи Килиан – Морис Бежар – Ролан Пети
149.	Автор более ста балетов, среди которых: «Бахти», «Жар-птица» на музыку сюиты из одноименного балета И. Стравинского, «Наш Фауст»,	– Морис Бежар – Уильям Форсайт – Джордж Баланчин – Иржи Килиан – Ролан Пети

	«Нижинский, клоун Божий» на музыку Пьера Анри и Чайковского, «Брель и Барбара»	
150.	Шведский танцовщик, хореограф и театральный режиссёр, супруг танцовщицы Аны Лагуны	– Матс Эк – Уильям Форсайт – Джордж Баланчин – Иржи Килиан – Морис Бежар
151.	Балет Ролана Пети по мотивам картины Пикассо	– «Герника» – «Рандеву» – «Собор Парижской богородицы» – «Кармен» – «Волк»
152.	Один из наиболее известных неоклассических балетов Джорджа Баланчина на музыку Игоря Стравинского. Название балета в переводе с греческого «Предводитель муз»	– «Орфей» – «Агон» – «Аполлон Мусагет» – «Хрустальный дворец» – «Метаморфозы»
153.	Манеру шведского хореографа отличает склонность к цитате и пародии, подрыву авторитетов, близость к театру абсурда. Автор собственных интерпретаций таких балетов классического наследия, как «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Жизель»	– Уильям Форсайт – Джордж Баланчин – Иржи Килиан – Матс Эк – Морис Бежар
154.	Выдающийся русский композитор, с которым сотрудничал Дж. Баланчин, поставивший практически все его балеты, а также многие его балетные сочинения	– Пётр Чайковский – Игорь Стравинский – Михаил Глинка – Александр Бородин – Сергей Рахманинов
155.	Выдающийся чешский хореограф второй половины XX – начала XXI вв., автор балетов «Шесть танцев», «Маленькая смерть», «Падшие ангелы» и др.	– Ролан Пети – Уильям Форсайт – Джордж Баланчин – Иржи Килиан – Матс Эк

156.	Шведская танцовщица испанского происхождения, жена и муза М. Эка, исполнительница главных партий в его балетах «Жизель», «Кармен»	– Мэри Вигман – Пина Бауш – Рут Сен-Дени – Ана Лагуна – Майя Плисецкая
157.	В каждой части этого балета танцовщицы одеты как драгоценности: изумруды на музыку Форе, рубины на музыку Стравинского и бриллианты на музыку Чайковского	– «Бал» – «Серенада» – «Драгоценности» – «Моцартиана» – «Орфей»
158.	Немецкий хореограф американского происхождения, художественный руководитель Гамбургского балета, создатель особого типа интеллектуально-философского балета, основанного на произведениях мировой литературы. Среди постановок – «Гамлет», «Отелло», «Чайка» и др.	– Джон Ноймайер – Уильям Форсайт – Джордж Баланчин – Иржи Килиан – Начо Дуато
159.	Какой знаменитой труппой в течение многих лет руководил Иржи Килиан?	– Covent Garden – Royal Danish Theater – Nederlands Dans Theater (NDT) – Paris Opera Ballet – New York City Ballet
160.	Испанский хореограф, стилистика балетов которого сформировалась под влиянием И. Килиана, в 2011–2013 гг. являлся художественным руководителем балета Михайловского театра	– Ролан Пети – Уильям Форсайт – Джордж Баланчин – Иржи Килиан – Начо Дуато
161.	Легендарная советская балетная пара, на чьи индивидуальности М. Бежар создал дуэт «Ромео и Юлия»	– Н. Фадеечев и М. Плисецкая – К. Сергеев и Г. Уланова – А. Лиепа и И. Лиепа – В. Васильев и Е. Максимова – Н. Цискаридзе и Н. Павлова
162.	Балет французского хореографа Ролана Пети, поставленный на индивидуальности Н. Цискаридзе и И. Лиепа	– «Пиковая дама» – «Болеро» – «Ромео и Джульетта» – «Кармен» – «Айседора»

163.	Название балета Дж. Ноймайера, поставленного по мотивам пушкинского «Евгения Онегина», в котором главную роль исполнила Диана Вишнева?	<ul style="list-style-type: none"> – «Чайка» – «Русалочка» – «Дама с камелиями» – «Татьяна» – «Легенда об Иосифе»
164.	Руководитель Нидерландского театра танца. Организатор труппы НДТ II и труппы НДТ III, объединяющую балетных пенсионеров, Таким образом, он показал жизнь танцовщика в трех измерениях. Девиз балетмейстера: прошлое – это история, будущее – тайна, настоящее – подарок	<ul style="list-style-type: none"> – Уильям Форсайт – Джордж Баланчин – Иржи Килиан – Мерс Каннингем – Ролан Пети
165.	Кто положил начало американскому балету и современному неоклассическому балетному искусству в целом?	<ul style="list-style-type: none"> – Уильям Форсайт – Иржи Килиан – Джордж Баланчин – Ролан Пети – Начо Дуато
166.	Директор и главный хореограф немецкой балетной компании «Гамбургский балет» (Hamburg Ballett)	<ul style="list-style-type: none"> – Джон Ноймайер – Уильям Форсайт – Джордж Баланчин – Иржи Килиан – Матс Эк
167.	Автор балета «Юноша и смерть» по сценарию Жана Кокто на музыку И. – С. Баха.	<ul style="list-style-type: none"> – Ролан Пети – Уильям Форсайт – Джордж Баланчин – Иржи Килиан – Морис Бежар
168.	Как называется постановка Мориса Бежара для «Балета XX века» на музыку Мориса Равеля, в котором сольную партию танцует и женщина (1961), и мужчина (1977), и кордебалет? Также эта постановка может быть целиком мужской, или женской. В 1977 году в Брюсселе в партии Мелодии дебютировала Майя Плисецкая	<ul style="list-style-type: none"> – «Болеро» – «Видение розы» – «Бахти» – «Куразука» – «Кабуки»

169.	Назовите балетмейстера, который для М. Плисецкой поставил дуэт «Лебедь и Леда», балет «Куразука», хореографический номер «Ave Майя!»?	<ul style="list-style-type: none"> – Уильям Форсайт – Джордж Баланчин – Морис Бежар – Иржи Килиан – Матс Эк
170.	Танцовщик и балетмейстер американского происхождения, работающий преимущественно в Германии. Глава Гамбургского балета с 1973 года и Гамбургской балетной школы с 1978 года	<ul style="list-style-type: none"> – Джон Ноймайер – Уильям Форсайт – Джордж Баланчин – Иржи Килиан – Джордж Баланчин
171.	Балет И. Килиана на музыку Моцарта (медленных частей двух фортепианных концертов). Его исполняют шесть мужчин с шестью рапирами и шесть женщин (цифровая символика:666)	<ul style="list-style-type: none"> – «Шесть танцев» – «Падшие ангелы» – «Сарабанда» – «Маленькая смерть» – «Сладкие сны»
172.	Исполнял главную партию Иисуса Христа в собственном балете «Страсти по Матфею» на музыку И.-С.Баха с премьеры в 1981 году и до 2005 года	<ul style="list-style-type: none"> – Уильям Форсайт – Джордж Баланчин – Джон Ноймайер – Иржи Килиан – Мерс Каннингем
173.	Чешский хореограф-философ, исследующий больше глубины человеческой природы, чем физические возможности тела, славится своей феноменальной музыкальностью. «Рудольф Нуреев сказал о нем: Есть ..., у которого, я сказал бы, самые «золотые» уши. Он превращает метафоры в движения. Он слышит музыку и видит движения»	<ul style="list-style-type: none"> – Уильям Форсайт – Джордж Баланчин – Иржи Килиан – Джон Ноймайер – Мерс Каннингем
174.	Назовите анакреонтический балет, в котором в духе греческого поэта Анакреонта воспевались приключения мифологических богов, олицетворяющих силы природы	<ul style="list-style-type: none"> – Ромео и Джульетта – Зефир и Флора – Спартак – Корсар – Сотворение мира

175.	Родоначальник симфонического балета в России, соединивший хореографию и музыку	– Петр Чайковский – Михаил Глинка – Игорь Стравинский – Александр Бородин – Сергей Рахманинов
176.	Из какого балета сцена «Царства Теней», где 32 балерины медленно, одна за другой, появляются где-то на высоте и спускаются всё ниже, как на крыльях, по ступенчатому пандусу в идеальном порядке?	– «Жизель» – «Сильфида» – «Эсмеральда» – «Спартак» – «Баядерка»
177.	Американский хореограф, включающий мультимедиа технологии в свои работы, с 1990-х он стал работать с компьютерной анимацией. В процессе совместной работы с композитором Джоном Кейджем совершил неожиданные открытия о природе взаимодействия музыки и танца – оба верили, что музыка и танец не должны вовсе никак быть связаны	– Мерс Каннингем – Уильям Форсайт – Джордж Баланчин – Иржи Килиан – Джон Ноймайер
178.	Великий французский хореограф, танцовщик, педагог XIX в., обретший в России вторую родину, основоположник большого академического балета	– Ролан Пети – Морис Бежар – Мариус Петипа – Мерс Каннингем – Уильям Форсайт
179.	Русский артист балета, балетмейстер, балетный педагог, помощник М. И. Петипа	– Артур Сен-Леон – Лев Иванов – Павел Гердт – Леонид Мясин – Михаил Мордкин
180.	В каком балете М. Петипа была создана знаменитая хореографическая картина «Тени»?	– «Дочь фараона» – «Дон Кихот» – «Пахита» – «Баядерка» – «Лебединое озеро»
181.	Первая балетная партитура П.И. Чайковского	– «Спящая красавица» – «Щелкунчик» – «Лебединое озеро» – «Жизель» – «Баядерка»

182.	Автор хореографической миниатюры «Умиравший лебедь», поставленной в 1907 году для балерины Анны Павловой на музыку Сен-Санса из сюиты «Карнавал животных»	– Александр Горский – Лев Иванов – Михаил Фокин – Сергей Дягилев – Вацлав Нижинский
183.	Главные герои балета «Дон Кихот» Л. Минкуса – М. Петипа	– Эсмеральда и Квазимодо – Китри и Базиль – Джульетта и Ромео – Лиза и Колен – Никия и Солор
184.	Фея – покровительница принцессы Авроры в балете «Спящая красавица»	– фея Кандид (Нежность) – фея Виолант (Смелость) – фея Сирени – фея Карабосс – фея Флёр-де-Фарин
185.	Хореограф, соавтор М. Петипа в балетах «Щелкунчик», «Лебединое озеро»	– Александр Горский – Лев Иванов – Михаил Фокин – Сергей Дягилев – Вацлав Нижинский
186.	Директор императорских театров, по инициативе которого П.И. Чайковскому была заказана музыка балетов «Спящая красавица» и «Щелкунчик», автор эскизов костюмов ко многим балетам хореографа М. Петипа	– Отто Фюрст – Иван Всеволожский – Александр Сумароков – Иван Елагин – Владимир Теляковский
187.	Композитор, автор музыки балета «Раймонда» в постановке М. Петипа	– Александр Глазунов – Михаил Глинка – Сергей Рахманинов – Игорь Стравинский – Дмитрий Шостакович
188.	Балет М. Петипа на испанскую тему	– «Корсар» – «Баядерка» – «Пахита» – «Дон Кихот» – «Щелкунчик»

189.	Кто придумал русскому балету будущую эмблему – балерину-лебедь в белой пачке – и сочинил «Танец маленьких лебедей»?	– Александр Горский – Лев Иванов – Михаил Фокин – Сергей Дягилев – Вацлав Нижинский
190.	Американский хореограф, с 1950-х годов один из лидеров авангардного искусства, использующий новые технологии, чтобы расширить спектр движений человека и возможности его координации. Первопроходец в сфере так называемого объективного танца, т.е. танца, культивируемого чистой пластику – движение ради движения. Его танцевальная компания Merce Cunningham Dance Company прекратила свое существование, когда его не стало	– Мерс Каннингем – Уильям Форсайт – Джордж Баланчин – Иржи Килиан – Рудольф Нуреев
191.	Самая молодая звезда, «этуаль» театра Гранд Опера. Балерина имеет сверхъестественные природные данные. Журналисты прозвали балерину «Mademoiselle Non». Нуреев сочинил для неё балет «Золушка»	– Бронислава Нижинская – Марго Фонтейн – Сильви Гиллем – Светлана Захарова – Диана Вишнёва
192.	Русский хореограф рубежа XIX–XX вв. – первый из хореографов-реформаторов в истории русского балета XX в. Результатом его многолетней деятельности в Москве явился содержательный, обновленный репертуар балета Большого театра	– Александр Горский – Серж Лифарь – Джорж Баланчин – Леонид Мясин – Михаил Фокин
193.	Одна из лучших редакций балета классического наследия в творчестве А. Горского, этапный спектакль в истории Большого театра, ставший творческим портретом московской труппы	– «Дон Кихот» – «Дочь фараона» – «Волшебное зеркало» – «Жизель» – «Коппелия»

194.	Постановочная эстетика какого театра оказала решающее влияние на балетмейстерское мышление А. Горского?	– Мариинский театр в Санкт-Петербурге – Александринский театр – Большой театр в Москве – Большой Каменный театр – Михайловский театр
195.	Американский танцовщик и хореограф, работающий преимущественно в Германии; одна из наиболее значительных фигур в хореографии 2-й половины XX века. Разработчик техники танцевальной импровизации. С 1984 года в течение 20 лет руководил Франкфуртским балетом	– Уильям Форсайт – Джордж Баланчин – Иржи Килиан – Ролан Пети – Михаил Барышников
196.	Жанр этого спектакля по роману В. Гюго «Собор Парижской богородицы» А. Горский определил, как «мимодрама с танцами»	– «Дочь Гудулы» – «Тамара» – «Дон Кихот» – «Карнавал» – «Ночь на Лысой горе»
197.	Автор книги «Против течения» (воспоминания об обучении балетному мастерству, знакомстве с ключевыми фигурами мира искусства начала XX века и создании прославивших его постановок с теоретическими рассуждениями о настоящем и будущем балета и изложением своего особого метода)	– Ю. Слонимский – А. Плисецкий – М. Фокин – Ю. Чурко – В. Красовская
198.	Каким хореографом была создана импровизационная техника Гага?	– М. Грэм – М. Канингем – О. Нахарин – А. Хан – Ж.-К. Майо
199.	Легендарный русский импресарио, организатор «Русских сезонов» в Париже	– Вацлав Нижинский – Фёдор Шаляпин – Александр Бенуа – Сергей Дягилев – Леон Бакст

200.	Первый и единственный хореограф «Русских сезонов» с 1909 по 1911 г., хореограф-реформатор в истории русского балета	– Бронислава Нижинская – Вацлав Нижинский – Михаил Фокин – Джордж Баланчин – Леонид Мясин
201.	Название балетной антрепризы, организованной С. Дягилевым, которая оказала значительное влияние не только на хореографию, но и на развитие мирового искусства в целом	– Русские знаменитости – Русские сезоны – Арт-сезоны – Русское время – Русский период
202.	Выдающийся русский композитор, новатор в области балетной музыки, автор музыки балетов «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная»	– Александр Скрябин – Сергей Рахманинов – Игорь Стравинский – Сергей Прокофьев – Дмитрий Шостакович
203.	Возникновение какой новой жанрово-стилевой разновидности балета ознаменовали первые спектакли «Русских сезонов» С. Дягилева?	– театрального балета – драматического балета – лирического балета – симфонического балета – романтического балета
204.	Балет М. Фокина на музыку Ф. Шопена основанный на стилизации романтической хореографии, один из лучших образцов танцевального симфонизма в истории хореографического искусства	– «Шехеразада» – «Ориенталии» – «Шопениана» – «Видение Розы» – «Бабочки»
205.	Литературный труд М. Фокина, в котором он излагает не только свою биографию и творческие взгляды, но и анализирует проблемы развития современного ему хореографического искусства	– «Против течения» – «О пляске» – «Танцовщик» – «Записки балетмейстера» – «Письма о танце»
206.	Кто сочинил номер «Умиравший лебедь» на музыку К. Сен-Санса?	– Александр Горский – Серж Лифарь – Джорж Баланчин – Леонид Мясин – Михаил Фокин

207.	Первая исполнительница хореографической миниатюры «Умиравший лебедь»	– Майя Плисецкая – Анна Павлова – Тамара Карсавина – Ида Рубинштейн – Матильда Ксешинская
208.	Выдающийся русский артист балета, балетмейстер, педагог, исполнитель главных партий в балетах А. Горского. Создал собственную школу и труппу в США, благодаря чему произошло успешное развитие балета в Америке	– Михаил Фокин – Вацлав Нижинский – Джордж Баланчин – Серж Лифарь – Леонид Мясин
209.	На индивидуальность какого артиста была создана М. Фокиным партия Петрушки в одноименном балете, чье исполнение данной роли стало эталонным для многих поколений артистов балета?	– Сергей Лифарь – Джордж Баланчин – Леонид Мясин – Вацлав Нижинский – Михаил Мордкин
210.	Кто из художников «Русских сезонов» расписал занавес к балету «Шахеразада» и создал удивительную афишу с портретом Анны Павловой в роли Сильфиды?	– Александр Бенуа – Леон Бакст – Валентин Серов – Пабло Пикассо – Анри Матисс
211.	Легендарная русская танцовщица, исполнительница главных ролей в балетах М. Фокина, для которой он создал миниатюру «Умиравший Лебедь»	– Майя Плисецкая – Анна Павлова – Тамара Карсавина – Ида Рубинштейн – Матильда Ксешинская
212.	Русская актриса, прекрасная мимистка, обладавшая угловатой пластикой и графичностью поз, чей облик запечатлел В. Серов на знаменитом портрете. Выступала в составе антрепризы С. Дягилева. Первая исполнительница партии Зобеиды в «Шахеразаде»	– Майя Плисецкая – Анна Павлова – Тамара Карсавина – Ида Рубинштейн – Матильда Ксешинская

213.	Знаменитая русская танцовщица, прима-балерина императорских театров, которой покровительствовали царские особы. Первая среди русских артисток исполнила 32 фуэте. Славилась умением устраивать карьеру, своенравным характером и скандальностью поступков	– Майя Плисецкая – Анна Павлова – Тамара Карсавина – Ида Рубинштейн – Матильда Ксешинская
214.	Танцовщица лирико-драматического дара и трагической судьбы, для которой партия Жизели стала провидческой (20 лет провела в психиатрической лечебнице). Танцевала в балетах Мариинского театра, Парижской Оперы, спектаклях М. Фокина, Дж. Баланчина и др.	– Ольга Спесивцева – Анна Павлова – Тамара Карсавина – Ида Рубинштейн – Матильда Ксешинская
215.	Выдающийся артист и хореограф, чье имя стало легендой еще при жизни, танцовщик широкого творческого диапазона, чья карьера трагически оборвалась, лучший исполнитель партий в балетах М. Фокина, хореограф-новатор «Русских сезонов»	– Сергей Лифарь – Джордж Баланчин – Леонид Мясин – Вацлав Нижинский – Михаил Мордкин
216.	Оригинальный по жанровому решению балет М. Фокина, представляющий собой развернутое pas de deux, в котором главные роли исполнили В. Нижинский и Т. Карсавина	– «Эвника» – «Бабочки» – «Призрак розы» – «Эрос» – «Сон»
217.	Второй балетмейстер «Русских сезонов» после ухода М. Фокина	– Сергей Лифарь – Джордж Баланчин – Леонид Мясин – Вацлав Нижинский – Михаил Мордкин

218.	Как называется знаменитая танцевальная картина из оперы А. Бородина «Князь Игорь» в постановке М. Фокина, открывшая новые пути в интерпретации фольклора на балетной сцене?	– Тени – Половецкие пляски – Вальс снежных хлопьев – Танец маленьких лебедей – Полонез
219.	Первый балет В. Нижинского, поставленный для «Русских сезонов» (1912)	– « Полуденный отдых Фавна » – «Весна священная» – «Игры» – «Призрак розы» – «Тиль Уленшпигель»
220.	Новаторская постановка В. Нижинского на музыку И. Стравинского, премьера которой стала самым крупным скандалом в истории русского балетного театра, первый авангардный балет в истории мирового хореографического искусства	– «Полуденный отдых Фавна» – « Весна священная » – «Игры» – «Призрак розы» – «Тиль Уленшпигель»
221.	Знаменитый сценограф «Русских сезонов» С. Дягилева, реформировавший балетный костюм, автор костюмов в балетах «Послеполуденный отдых фавна», «Игры» в постановке В. Нижинского, «Шахеразаде», «Призраке розы» в постановке М. Фокина и др.	– Александр Бенуа – Леон Бакст – Валентин Серов – Пабло Пикассо – Анри Матисс
222.	Единственная женщина-хореограф в труппе «Русский балет Дягилева», сблизившая балет с конструктивизмом, постановщица спектаклей «Байка про Лису...» И. Стравинского, «Лани» Ф. Пуленка и др.	– Анна Павлова – Тамара Карсавина – Ида Рубинштейн – Матильда Ксешинская – Бронислава Нижинская
223.	Один из сценографов «Русского балета Дягилева», автор сценографии и костюмов в балете «Весна священная»	– Александр Бенуа – Леон Бакст – Валентин Серов – Николай Рерих – Наталия Гончарова

224.	Русский танцовщик и хореограф, первые постановки осуществивший в труппе «Русский балет Дягилева», мастер жанровых комедий, которые строились на материале танца, искусства и фольклора разных стран и эпох. Хореограф-постановщик балетов «Треуголка» М. де Фальи, «Пульчинелла» И. Стравинского, «Парад» Э. Сати и др.	<ul style="list-style-type: none"> – Сергей Лифарь – Джордж Баланчин – Леонид Мясин – Вацлав Нижинский – Михаил Мордкин
225.	Новаторская постановка Брониславы Нижинской на музыку И. Стравинского (1923), в центре которой – древнее русское обрядовое действо с музыкой и пением	<ul style="list-style-type: none"> – «Свадебка» – «Спящая красавица» – «Байка про лису» – «Ромео и Джульетта» – «Игры»
226.	Для какого балета-феерии «Русских сезонов» модные пляжные костюмы создала Коко Шанель, а занавес Пабло Пикассо?	<ul style="list-style-type: none"> – «Петрушка» – «Жар-птица» – «Голубой экспресс» – «Весна священная» – «Игры»
227.	В. Нижинский, Л Мясин, М. Фокин, С. Лифарь, А. Павлова, Т. Карсавина, И. Рубенштейн были артистами...	<ul style="list-style-type: none"> – балетной труппы ленинградского государственного академического театр оперы и балета им. С. М. Кирова – балетной труппы государственного академического Мариинского театра – театральной антрепризы С. Дягилева «Русские сезоны» – балетной труппы театра оперы и балета в Санкт-Петербурге – балетной труппы театра оперы и балета в Ленинграде

228.	Один из лучших классических танцовщиков петербургской сцены. В течение 40 лет был партнером ведущих артисток Мариинского театра, создал различные по характеру образы – от напряженно-драматических, лирико-романтических до острокомедийных. Блестящий педагог, у которого учились С. Легат, А. Павлова, М. Фокин, Т. Карсавина, А. Ваганова и др.	<ul style="list-style-type: none"> – Александр Горский – Павел Гердт – Михаил Мордкин – Михаил Фокин – Феликс Кшесинский
229.	Балетмейстер-новатор создал оригинальные постановки, где смело экспериментировал в области хореографической выразительности и танцевального симфонизма (танцсимфония «Величие мироздания»)	<ul style="list-style-type: none"> – Александр Горский – Владимир Тихомиров – Фёдор Лопухов – Косьян Голейзовский – Михаил Фокин
230.	Педагог, балетмейстер, танцовщик Мариинского театра, чья индивидуальность наиболее ярко проявилась в характерных и комедийных партиях. Создатель класса характерного танца, автор книги «Основы характерного танца» (совместно с А. Лопуховым и А. Бочаровым)	<ul style="list-style-type: none"> – Михаил Мордкин – Павел Гердт – Михаил Фокин – Феликс Кшесинский – Фёдор Лопухов
231.	Кто поставил балет «Ледяная дева» на музыку Эдварда Грига?	<ul style="list-style-type: none"> – Александр Горский – Владимир Тихомиров – Фёдор Лопухов – Косьян Голейзовский – Михаил Фокин
232.	Самая известная в России студия свободного танца, созданная Ст. Рудневой, – выдающимся педагогом, автором методики воспитания музыкального движения, чьи традиции сегодня продолжают многочисленные танцевальными студиями и центрами Москвы и Санкт-Петербурга	<ul style="list-style-type: none"> – Гептахор – Школа «античной пластики» – Драмбалет – Студия пантомимы и танца – Студия свободного движения – Студия свободного танца

233.	Хореограф-новатор в истории советского балета, художник, поэт, реформатор академического балета, чьи спектакли подвергались жесткой критике. Среди лучших постановок – «Иосиф прекрасный», «Лейли и Меджун», циклы миниатюр «Скрябиниана», «Мимолетности», миниатюра «Нарцисс», поставленная на В. Васильева, и др.	<ul style="list-style-type: none"> – Александр Горский – Владимир Тихомиров – Фёдор Лопухов – Косьян Голейзовский – Михаил Фокин
234.	Этапный спектакль в становлении советского балета (поставлен в 1927 г. в Большом театре), одна из первых попыток освоения остролюбодневной темы, в постановочном решении которой актуальность сюжета сочеталась с устаревшими, традиционными формами академического балета, китайская экзотика – с матросским танцем «Яблочко»	<ul style="list-style-type: none"> – «Величие мироздания» – «Смерч» – «Красный мак» – «Ледяная дева» – «Эсмеральда»
235.	Советский композитор, автор музыки балета «Красный мак»	<ul style="list-style-type: none"> – Сергей Рахманинов – Игорь Стравинский – Сергей Прокофьев – Рейнгольд Глиэр – Дмитрий Шостакович
236.	Как звали главную героиню балета «Красный мак»?	<ul style="list-style-type: none"> – Лиза – Тао Хоа – Никия – Китри – Медора
237.	В балете Р. Глиера «Красный мак», ставшим этапным спектаклем в становлении советского балетного театра, впервые был исполнен знаменитый	<ul style="list-style-type: none"> – танец «Яблочко» – танец «Камаринская» – танец «Веселых пастухов» – танец «Полька-Янка» – танец «маленьких лебедей»

238.	Советский хореограф, в равной степени работавший и в академических театрах, и в экспериментальных труппах, и в мюзик-холле, постановщик знаменитого номера «Тридцать английских герлс»	– Александр Горский – Владимир Тихомиров – Фёдор Лопухов – Косьян Голейзовский – Михаил Фокин
239.	Фундаментальное исследование К. Голейзовского, посвященное русскому хореографическому фольклору, ставшее в советское время одной из первых попыток теоретического осмысления русской народной хореографии	– «Письма о танце» – «Против течения» – « Образы русской народной хореографии » – «Записки балетмейстера» – «Театральная улица»
240.	Русская балерина, крупнейшая «звезда» советского балета 1920-х годов. Огромный успех имела в первом советском балете «Красный мак»	– Екатерина Гельцер – Агрипина Ваганова – Матильда Кшесинская – Анна Павлова – Галина Уланова
241.	Знаменитый грузинский танцовщик, хореограф, артист Театра им. Кирова, обладавший виртуозной техникой и страстной, порывистой манерой танца. Автор балета «Сердце гор» (1937)	– Василий Тихомиров – Асаф Мессерер – Вахтанг Чабукиани – Марис Лиела – Алексей Ермолаев
242.	Выдающийся советский артист, балетмейстер, педагог, ведущий танцовщик Большого театра, обладавший необычайно экспрессивной манерой танца. Партнер Екатерины Гельцер	– Марис Лиела – Василий Тихомиров – Иван Васильев – Николай Цискаридзе – Сергей Полунин
243.	Главный жанр советского балетного театра 1930–50-х гг.	– эпический – драмбалет – лирический – лирико-эпический – эпико-драматический
244.	Основной источник создания хореодрамы	– музыкальный – хореографический – художественный – литературный – исторический

245.	Народно-героическая драма Б. Асафьева-В. Вайнонена (по музыкальным материалам эпохи Великой французской революции), поставленная в 1932 г. и восстановленная в 2008 г. в Большом театре России.	– «Эсмеральда» – «Корсар» – «Пламя Парижа» – «Спартак» – «Раймонда»
246.	Балетмейстер, снискавший уважение всех артистов мирового уровня. Автор миниатюры «Нарцисс», цыганского танца в «Дон Кихоте» и Половецких плясок в «Князе Игоре»	– Алексей Ермолаев – Касьян Голейзовский – Асаф Мессерер – Марис Лиела – Николай Цискаридзе
247.	Советский и российский артист балета, балетмейстер, хореограф, публицист. Автор книг «Уроки классического танца» (1967) и «Танец. Мысль. Время» (1979).	– Вахтанг Чабукиани – Асаф Мессерер – Марис Лиела – Николай Цискаридзе – Алексей Ермолаев
248.	Хореограф-постановщик балета «Бахчисарайский фонтан» (1934), спектакля в жанре «драмбалета», т.е. хореографического спектакля, построенного по законам драматической пьесы. Автор книг «Искусство балетмейстера» (1959), «Беседы о танце» (1963)	– Вахтанг Чабукиани – Асаф Мессерер – Марис Лиела – Ростислав Захаров – Алексей Ермолаев
249.	Первая исполнительница партии Марии в балете «Бахчисарайский фонтан» (1934)	– Екатерина Гельцер – Галина Уланова – Майя Плисецкая – Илзе Лиела – Ольга Лепешинская
250.	Кто написал музыку к балету «Лебединое озеро»?	– Игорь Стравинский – Сергей Прокофьев – Пётр Чайковский – Михаил Глинка – Александр Бородин
251.	Советский композитор, музыковед, автор музыки балета «Бахчисарайский фонтан»	– Игорь Стравинский – Сергей Прокофьев – Борис Асафьев – Михаил Глинка – Александр Бородин

252.	Лирическая пара героев балета «Бахчисарайский фонтан»	– Аврора и Дезире – Лиза и Колен – Жизель и Альберт – Луиза и Алексис – Мария и Вацлав
253.	Выдающийся советский артист, педагог, балетмейстер. В 1930–1940 годах выступал вместе с Г. Улановой, их дуэт считается одним из лучших в истории русского балета. Именно они были первыми исполнителями заглавных партий в первой постановке балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта»	– Константин Сергеев – Вахтанг Чабукиани – Асаф Мессерер – Марис Лиэпа – Ростислав Захаров
254.	Советский композитор, автор мюзик-холльных, пародийно-сатирических балетов «Светлый ручей», «Болт», «Золотой век»	– Игорь Стравинский – Сергей Прокофьев – Дмитрий Шостакович – Сергей Рахманинов – Родион Щедрин
255.	Хореограф-постановщик балета «Ромео и Джульетта», ставшего эталонным образцом хореодрамы	– Вахтанг Чабукиани – Асаф Мессерер – Марис Лиэпа – Ростислав Захаров – Леонид Лавровский
256.	Советский композитор, автор музыки балетов «Ромео и Джульетта», «Каменный цветок» и др.	– Игорь Стравинский – Сергей Прокофьев – Дмитрий Шостакович – Сергей Рахманинов – Родион Щедрин
257.	Первая исполнительница партии Джульетты в балете «Ромео и Джульетта», создавшая непревзойденный, эталонный образец этой роли	– Майя Плисецкая – Илзе Лиэпа – Ольга Лепешинская – Наталья Дудинская – Галина Уланова
258.	Первый исполнитель партии Ромео в балете «Ромео и Джульетта»	– Константин Сергеев – Вахтанг Чабукиани – Асаф Мессерер – Марис Лиэпа – Ростислав Захаров

259.	Хореограф-постановщик премьерной постановки балета «Золушка» С.С. Прокофьева в Большом театре	– Константин Сергеев – Вахтанг Чабукиани – Асаф Мессерер – Марис Лиєпа – Ростислав Захаров
260.	Русская и советская артистка балета, балетмейстер и педагог, основоположник теории русского классического балета. Автор книги «Основы классического танца» (1934), ставшей основополагающей для русской балетной школы XX века	– Суламифь Мессерер – Ольга Лепешинская – Майя Плисецкая – Агрипина Ваганова – Галина Уланова
261.	Советская и российская балерина, балетмейстер, хореограф, прима-балерина Большого театра СССР в 1948 – 1990 годах. Представительница театральной династии Мессерер-Плисецких. Считается одной из величайших балерин XX века	– Екатерина Максимова – Майя Плисецкая – Ульяна Лопаткина – Диана Вишнева – Наталья Бессмертнова
262.	Где проводится Международный фестиваль современной хореографии (IFMC)?	– Москва – Киев – Витебск – Санкт-Петербург – Пермь
263.	Легендарный советский педагог, крупнейшая фигура в истории балетной педагогики, создательница собственной педагогической системы классического танца	– Суламифь Мессерер – Ольга Лепешинская – Майя Плисецкая – Агрипина Ваганова – Галина Уланова
264.	Творчество балетмейстера пришлось на годы становления социалистического искусства. Постановщик балетов «Золотой век» Д. Шостаковича, «Пламя Парижа» Б. Асафьева, автор оригинальной версии балета «Щелкунчик»	– Василий Вайнонен – Константин Сергеев – Вахтанг Чабукиани – Асаф Мессерер – Марис Лиєпа
265.	Дуэт каких танцовщиков считается одним из лучших в истории русского балета?	– Нуреев и Фонтейн – Сергеев и Уланова – Троян и Бржозовская – Васильев и Максимова – Цискаридзе и

		Волочкова
266.	Название теоретико-методологического труда А. Вагановой, в котором она изложила свою методику классического танца	– «Записки балетмейстера» – « Основы классического танца » – «О пляске» – «Искусство сочинения танца» – «100 уроков классического танца»
267.	Как Ф. Лопухов определял высший (самый совершенный) тип соотношения музыки и танца в своих теоретических трудах?	– Драмбалет – Танцсимфония – Балет-феерия – Балет-карнавал – Балет-представление
268.	Пятичастная танцевальная форма (антре, адажио, мужская вариация, женская вариация, кода)	– pas de trois – pas de quatre – pas de deux – pas de patineur – pas de grace
269.	Русский и советский артист балета и балетмейстер, педагог, один из основателей бессюжетного балета – танцсимфонии «Величие мироздания» (1923). Его балет «Светлый ручей» (1935) является первым советским балетом на современную бытовую тематику:	– Константин Сергеев – Вахтанг Чабукиани – Асаф Мессерер – Марис Лиэпа – Фёдор Лопухов
270.	Советский танцовщик, балетмейстер, создатель первого в мире Ансамбля народного танца (1937)	– Константин Сергеев – Вахтанг Чабукиани – Игорь Моисеев – Асаф Мессерер – Марис Лиэпа
271.	Советская и российская балерина, балетмейстер, поставила в Большом театре такие балеты Родиона Щедрина как «Анна Каренина» (1972), «Чайка» (1980) и «Дама с собачкой» (1985), исполнив в них главные женские партии	– Екатерина Максимова – Майя Плисецкая – Ульяна Лопаткина – Диана Вишнева – Наталья Бессмертнова

272.	Композитор таких балетов как «Анна Каренина» (1972), «Чайка» (1980) и «Дама с собачкой» (1985), в которых исполняла главные женские партии Майя Плисецкая	– Сергей Рахманинов – Родион Щедрин – Игорь Стравинский – Сергей Прокофьев – Дмитрий Шостакович
273.	Балетмейстер постановок на сцене театра имени С.М. Кирова «Каменный цветок» С.С. Прокофьева (по сказу П. Бажова, 1957) и «Легенда о любви» А. Меликова (по пьесе Н. Хикмета, 1961)	– Леонид Лавровский – Владимир Васильев – Юрий Григорович – Александр Горский – Василий Вайнонен
274.	Имя какого выдающегося педагога носит Санкт-Петербургская академия русского балета?	– Екатерина Гельцер – Агриппина Ваганова – Ольга Лепешинская – Майя Плисецкая – Галина Уланова
275.	Легендарная советская артистка и педагог, солистка Большого театра (1944–1960), символ русского балета в мире. Самая титулованная балерина за всю историю советского балета	– Екатерина Гельцер – Агриппина Ваганова – Галина Уланова – Ольга Лепешинская – Майя Плисецкая
276.	Советский и латвийский артист балета, балетный педагог и киноактёр. Исполнение им роли Красса в балете «Спартак» Ю. Григоровича было отмечено Ленинской премией (1970)	– Николай Фадеев – Владимир Васильев – Марис Лиєпа – Вячеслав Гордеев – Александр Годунов
277.	Легендарный Мариус Петипа поставил этот балет, который передает дух Рождества и Нового года по мотивам удивительной сказки Гофмана на музыку Петра Чайковского	– «Спящая красавица» – «Щелкунчик» – «Раймонда» – «Шопениана» – «Золушка»
278.	Советский танцовщик, балетмейстер, педагог, создатель первой в России профессиональной школы народного танца (1937)	– Юрий Григорович – Владимир Васильев – Игорь Моисеев – Леонид Якобсон – Асаф Мессерер

279.	Белорусские танцы, входящие в репертуар Государственного Ансамбля народного танца под руководством И. Моисеева:	<ul style="list-style-type: none"> – «Бульба», «Юрочка» – «Чарот», «Колхозная полька» – «Минская кадрили» – «Мікіта», «Журавель» – «Кола», «Мяцеліца»
280.	Один из создателей ленинградской балетной труппы «Хореографические миниатюры», в 1942 – 1950 и в 1955 – 1975 годах – балетмейстер Ленинградского театра оперы и балета им. Кирова	<ul style="list-style-type: none"> – Юрий Григорович – Владимир Васильев – Игорь Моисеев – Леонид Якобсон – Асаф Мессерер
281.	Советский хореограф, главный балетмейстер Большого театра в 1944–1964 гг., организатор первой в стране труппы «Балет на льду», один из основоположников хореодрамы, хореограф-постановщик балетов «Паганини», «Ромео и Джульетта»	<ul style="list-style-type: none"> – Юрий Григорович – Леонид Лавровский – Владимир Васильев – Игорь Моисеев – Леонид Якобсон
282.	Их называли самой красивой парой мирового балета, им рукоплескали президенты и монархи, а не склонная к сантиментам королева. Великобритания их называла «гениями балета». Они были знакомы 60 лет, и почти полвека женаты. Владимир Васильев и ...	<ul style="list-style-type: none"> – Наталья Бессмертнова – Екатерина Максимова – Илзе Лиєпа – Анастасия Волочкова – Наталья Осипова
283.	В каком году появился Государственный академический ансамбль народного танца Игоря Моисеева?	<ul style="list-style-type: none"> – 1945 – 1939 – 1937 – 1934 – 1935
284.	Создатель Государственного Академического хореографического ансамбля «Березка»	<ul style="list-style-type: none"> – Игорь Моисеев – Надежда Надеждина – Павел Вирский – Михаил Годенко – Александр Опанасенко

285.	Основатель и руководитель танцевальной труппы Государственного русского народного хора имени М. Пятницкого:	– Лариса Алексютович – Тамара Ханум – Валентина Гаева – Тамара Устинова – Надежда Надеждина
286.	Советский, британский и французский артист балета и балетмейстер. В 1961 году после окончания гастролей труппы в Париже попросил политического убежища, первым среди советских артистов став одним из самых известных «невозвращенцев» в СССР. Руководил балетной труппой Парижской оперы в 1983–1989 годах	– Михаил Барышников – Рудольф Нуреев – Александр Годунов – Джордж Баланчин – Иржи Килиан
287.	Знаменитая артистка балета, прима-балерина Лондонского Королевского балета, постоянная партнёрша Рудольфа Нуреева	– Иветт Шовире – Ана Лагуна – Марго Фонтейн – Анна Павлова – Сильви Гиллем
288.	Советский и американский артист балета, балетмейстер, «невозвращенец» в СССР. Сейчас успешно руководит центром искусств Baryshnikov Arts Center и курирует бизнес-проекты. Его сольные балеты — это монологи-исповеди, в которых на первый план выходят темы скоротечности жизни, неизбежности смерти, размышления о творчестве	– Александр Годунов – Джордж Баланчин – Михаил Барышников – Николай Цискаридзе – Сергей Полунин
289.	По произведениям какого писателя поставлены балеты: «Барышня-крестьянка», «Бахчисарайский фонтан», «Граф Нулин», «Золотая рыбка», «Кавказский пленник», «Медный всадник», «Руслан и Людмила»?	– Михаил Лермантов – Евгений Баратынский – Александр Пушкин – Василий Жуковский – Александр Одоевский

290.	Хореограф комического сольного номера «Футболист», поставленного на индивидуальность В. Васильева	– Асаф Мессерер – Леонид Яacobсон – Джордж Баланчин – Юрий Григорович – Владимир Васильев
291.	Выдающийся советский хореограф и педагог, одним из учеников которого является В. Елизарьев. В 1992–1999 годах художественный руководитель Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. Постановщик балета «Ленинградская симфония» (1961)	– Леонид Яacobсон – Юрий Григорович – Игорь Бельский – Асаф Мессерер – Джордж Баланчин
292.	Форма, которую любил балетмейстер Леонид Яacobсон, в которой он работал с начала своей карьеры хореографа, к которой возвращался на протяжении всей жизни и которая дала название его собственной труппе.	– танец-диалог – дивертисмент – миниатюра – вариация – монолог
293.	Название книги воспоминаний А. Мессерера (1990)	– «Танец. Мысль. Время» – «Записки балетмейстера» – «О пляске» – «Письма о танце» – «Основы классического танца»
294.	Советский хореограф – первый постановщик балета «Спартак» А. Хачатуряна в Ленинградском театре оперы и балета (1956)	– Асаф Мессерер – Леонид Яacobсон – Джордж Баланчин – Юрий Григорович – Владимир Васильев
295.	Крупнейший советский, российский хореограф, главный балетмейстер Большого театра в 1964–1995 гг., создавший в нем самобытный и уникальный авторский репертуар	– Шарль Луи Дидло – Владимир Васильев – Юрий Григорович – Иван Вальберх – Василий Тихомиров
296.	Советский, российский хореограф, автор лучшей, эталонной версии балета «Спартак» А. Хачатуряна	– Шарль Луи Дидло – Владимир Васильев – Юрий Григорович – Иван Вальберх – Василий Тихомиров

297.	Художественный руководитель ансамбля народного танца Грузии	– Игорь Моисеев – Валентина Гаева – Надежда Надеждина – Павел Вирский – Иликo и Нино Сухишвили
298.	Создатель и художественный руководитель Национального заслуженного академического ансамбля танца Украины	– Игорь Моисеев – Валентина Гаева – Надежда Надеждина – Павел Вирский – Иликo и Нино Сухишвили
299.	Советский и американский артист балета и киноактер. Гениальный поэт Иосиф Бродский назвал его «великим одиночкой». Был партнером М. Плисецкой, другом М. Барышникова, коллегой по съемочной площадке Ф. Харрисона и Б. Уиллиса	– Вацлав Нижинский – Рудольф Нуриев – Михаил Барышников – Владимир Васильев – Александр Годунов
300.	Театральный художник, автор сценографии большинства спектаклей Ю. Григоровича	– Марк Шагал – Симон Вирсаладзе – Пабло Пикассо – Александр Бенуа – Леон Бакст
301.	Солистка Большого театра, жена и муза Ю. Григоровича	– Майя Плисецкая – Илзе Лиєпа – Наталья Бессмертнова – Суламифь Мессерер – Екатерина Гельцер
302.	Легендарный исполнитель партии Спартака в балете «Спартак» Ю. Григоровича	– Николай Цискаридзе – Владимир Васильев – Марис Лиєпа – Андрис Лиєпа – Сергей Полунин
303.	Балет Ю. Григоровича на музыку С. Прокофьева, посвященный личности одного из самых жестоких царей в российской истории	– «Спартак» – Иван Грозный» – «Ангара» – «Каменный цветок» – «Легенда о любви»

304.	Выдающаяся советская, российская балерина, педагог, солистка Большого театра, идеально сложенная, миниатюрная танцовщица, обладавшая легкой, стремительной манерой танца, изящной мягкостью линий, филигранной отточенностью мелких па. Выступала в паре с В. Васильевым	<ul style="list-style-type: none"> – Майя Плисецкая – Илзе Лиєпа – Суламифь Мессерер – Екатерина Максимова – Наталья Бессмертнова
305.	Советская балерина и педагог, тетья и приемная мать М. Плисецкой	<ul style="list-style-type: none"> – Майя Плисецкая – Илзе Лиєпа – Суламифь Мессерер – Екатерина Максимова – Наталья Бессмертнова –
306.	Выдающийся советский и латвийский артист балета, балетмейстер, педагог, чей танец отличался мужественной, уверенной манерой, широтой и силой движений, четкостью, скульптурностью рисунка. Один из интереснейших «танцующих актеров» балетного театра. Вершина исполнительского мастерства – партия Красса в «Спартаке» Ю. Григоровича	<ul style="list-style-type: none"> – Николай Цискаридзе – Владимир Васильев – Марис Лиєпа – Андрис Лиєпа – Сергей Полунин
307.	Один из ведущих хореографов мира, создатель своего стиля, своей балетной вселенной, художественный руководитель Санкт-Петербургского государственного академического театра балета	<ul style="list-style-type: none"> – Морис Бежар – Юрий Григорович – Борис Эйфман – Леонид Лавровский – Алексей Ратманский
308.	Благодаря какому французскому танцмейстеру в Санкт-Петербурге открылась первая школа балетного танца в России?	<ul style="list-style-type: none"> – Василий Вайнонен – Жан-Батист Ланде – Ролан Пети – Морис Бежар – Джон Ноймайер

309.	Испанский танцовщик и хореограф, театральный художник. Художественный руководитель и генеральный директор Государственного балета Берлина (2014 – 2019), с 2019 года художественный руководитель балета Михайловского театра в Санкт-Петербурге:	– Ролан Пети – Морис Бежар – Джон Ноймайер – Начо Дуато – Иржи Килиан
310.	Создатель и художественный руководитель театра танца «Тодес»	– Игорь Моисеев – Валентина Гаева – Надежда Надеждина – Павел Вирский – Алла Духова
311.	Балетмейстер, танцовщик балета, деятель культуры, энтузиаст свободного танца, создатель частного театра в Перми. Самая престижная премия, которую вручают победителю конкурсной программы IFMC, носит его имя	– Валентин Елизарьев – Радуга Поклитару – Юрий Троян – Евгений Панфилов – Валентин Дудкевич
312.	Известный российский композитор, муж и творческий союзник М. Плисецкой, автор ряда балетных партитур для ее спектаклей	– Сергей Рахманинов – Игорь Стравинский – Родион Щедрин – Дмитрий Шостакович – Исаак Дунаевский
313.	Балет по мотивам рассказа А. Чехова в постановке М. Плисецкой	– «О любви» – «Палата № 6» – «Дама с собачкой» – «Ванька» – «Крыжовник»
314.	Один из известнейших петербургских балетмейстеров, заявивших о себе в 1960–1970-е гг., педагог, сценограф, автор оригинальных постановочных версий балетов «Золушка», «Ромео и Джульетта», «Петрушка», «Тщетная предосторожность», в течении нескольких десятилетий являлся главным балетмейстером Ленинградского театра оперы и балета им. С.М. Кирова	– Олег Виноградов – Борис Эйфман – Николай Цискаридзе – Иван Васильев – Владимир Васильев

315.	Балетмейстер Б.Эйфман является художественным руководителем	<ul style="list-style-type: none"> – Московского Театра классического балета – Санкт-Петербургского государственного академического театра балета – Русского камерного балета – Большого театра Оперы и Балета – Академического театра «Киев Модерн-балет»
316.	Какую из исполненных танцевальных партий М. Плисецкая называла главной ролью своей жизни?	<ul style="list-style-type: none"> – Жизель – Одетта-Одиллия – Сильфида – Джульетта – Тао Хао
317.	Новаторский балет О. Виноградова на музыку Б. Тищенко по мотивам «Слова о полку Игореве», отличающийся метафоричностью режиссерско-постановочных приемов, оригинальностью и новизной интерпретации музыкально-хореографического фольклора	<ul style="list-style-type: none"> – «Ярославна» – «Золушка» – «Александр Невский» – «Зачарованный принц» – «Витязь в тигровой шкуре»
318.	Какое учебное заведение закончили М. Барышников, М. Лиепа, А. Годунов, белорусский артист и педагог Александр Мартынов?	<ul style="list-style-type: none"> – Киевское государственное хореографическое училище – Рижское хореографическое училище – Академия русского балета имени А. Я. Вагановой – Казанское хореографическое училище – Московское государственное хореографическое училище имени Л. М. Лавровского

319.	Этого танцора эталоном мужской красоты считает такая всемирно известная марка как Dior, хотя внешность артиста является вызовом балетной общественности. На идеальном теле – множество татуировок: изображение церкви, оскалившаяся пасть волка, распятие, российский герб и множество шрамов на спине	– Иван Васильев – Владимир Васильев – Сергей Полунин – Денис Родькин – Вячеслав Гордеев
320.	Балет В. Васильева по рассказу А. Чехова с Е. Максимовой в главной роли	– «О любви» – «Анюта» – «Дама с собачкой» – «Ванька» – «Крыжовник»
321.	Спектакль Б. Эйфмана о трагической судьбе русской балерины О. Спесивцевой	– «Жар-птица» – «Красная Жизель» – «Бумеранг» – «Метаморфозы» – «Мастер и Маргарита»
322.	Дипломная работа Б. Эйфмана на музыку А. Хачатуряна, поставленная на сцене Малого театра оперы и балета в Ленинграде (1972)	– «Гаяне» – «Красная Жизель» – «Бумеранг» – «Метаморфозы» – «Мастер и Маргарита»
323.	Роман известнейшего русского писателя Ф. М. Достоевского, легший в основу спектакля Б. Эйфмана «По ту сторону греха» на музыку Р. Вагнера, М. П. Мусоргского, С. В. Рахманинова (2013)	– «Мастер и Маргарита» – «Братья Карамазовы» – «Идиот» – «Русский Гамлет» – «Чайка»
324.	Балет Б. Эйфмана на произведения Иоганна Себастьяна Баха, Петра Чайковского и грузинскую народную музыку – посвящение Дж. Баланчину, премьера которого была приурочена к 100-летию балетмейстера	– «Идиот» – «Русский Гамлет» – «Чайка» – «Мусагет» – «Я – Дон Кихот»

325.	Дата основания ведущего учреждения высшего образования в сфере культуры РБ «Белорусский государственный университет культуры и искусств».	– 1960 – 1970 – 1975 – 1982 – 1989
326.	Российский артист балета и педагог, в прошлом – солист балета Большого театра, сегодня является ректором АРБ им. А.Я. Вагановой	– Владимир Васильев – Николай Цискоридзе – Иван Васильев – Сергей Полунин – Денис Родькин
327.	Первый балетмейстер в истории белорусского хореографического искусства из балетной школы Слуцка	– Константин Алексютович – Антон Лойка – Константин Муллер – Игнат Буйницкий – Семён Дречин
328.	Знаменитый род белорусских магнатов, живших в Несвиже и имевших крупные балетную и оперную труппы	– Сапег – Радзивиллы – Огинские – Кезгайло – Чарторыйские
329.	С именем какого графа связан крепостной театр в городе Шклове?	– Михаил Огинский – Михаил Радзивилл – Семен Зорич – Лев Сапега – Антоний Тизенгауз
330.	Где была создана первая на территории Беларуси балетная школа?	– Гродно – Слуцке – Слоним – Шклов – Ружаны
331.	Лучшие танцовщики какого театра, расположенного в XVIII в. на территории Беларуси, были отобраны И. Вальберхом и дополнили труппу Мариинского театра?	– оперно-балетная труппа Тизенгауза в Поставах – Шкловский театр графа Зорича – театр Огинского в Слониме – Несвижский театр Радзивиллов – балетная труппа Сапег в Ружанах

332.	С именем какого политического и общественного деятеля связан крепостной театр в городе Гродно?	<ul style="list-style-type: none"> – Семен Зорич – Михаил Огинский – Михаил Радзивилл – Лев Сапега – Антоний Тизенгауз
333.	Взаимодействие каких танцевальных жанров активно использовалось в первых белорусских национальных хореографических спектаклях 30-40-х гг. XX века?	<ul style="list-style-type: none"> – эстрадного и народного – классического и народного – классического и бального – классического и эстрадного – эстрадного и бального
334.	Какой первый национальный балет в истории белорусского балетного театра был поставлен по повести З.Бядули на музыку М.Крошнера?	<ul style="list-style-type: none"> – «Соловей» – «Доктор Айболит» – «Спящая красавица» – «Жизель» – «Золушка»
335.	В каком году состоялось открытие Белорусского государственного театра оперы и балета?	<ul style="list-style-type: none"> – 1924 год – 1933 год – 1910 год – 1950 год – 1965 год
336.	Какие хореографы оказали огромную помощь в освоении классического танца и создании национальных балетов в республиках СССР в 30-40 е гг. XX в.?	<ul style="list-style-type: none"> – польские хореографы – немецкие хореографы – французские хореографы – русские хореографы – американские хореографы
337.	Белорусский советский балетмейстер. Пропагандист белорусских народных танцев. В 1921–1937 годах работал балетмейстером белорусских драматических театров. Осуществил постановки первых балетных спектаклей на белорусской профессиональной сцене: «Коппелия», «Очарованный лес»	<ul style="list-style-type: none"> – Константин Алексютович – Иван Сериков – Валентин Дудкевич – Александр Опанасенко – Иван Хворост

338.	Кто из белорусских хореографов предпринял первую в белорусской хореографии попытку «на пальцах» поставить массовый женский танец «Юрочка» в балете «Князь-озеро»?	<ul style="list-style-type: none"> – Валентин Елизарьев – Отар Дадишкилиани – Константин Муллер – Юрий Троян – Валентин Дудкевич
339.	Кто является создателем «Первой белорусской труппы», во время выступлений которой исполнялось много белорусских народных танцев?	<ul style="list-style-type: none"> – Валентин Дудкевич – Игнат Буйницкий – Валентин Елизарьев – Отар Дадишкилиани – Константин Муллер
340.	П. Шэйн, Е. Романов, М. Довнар-Запольский, М. Никифоровский, изучающие и фиксирующие образцы народного творчества, являлись	<ul style="list-style-type: none"> – этнографами и фольклористами – композиторами – хореографами – музыкантами – художниками
341.	Автор труда «Карагоды, танцы, гульні»	<ul style="list-style-type: none"> – Вера Красовская – Николай Бахрушин – Лариса Алексютович – Ростислав Захаров – Агрипина Ваганова
342.	Хореограф-постановщик балета «Соловей» М. Крошнера, сумевший глубоко постичь природу белорусского хореографического фольклора	<ul style="list-style-type: none"> – Лариса Алексютович – Ростислав Захаров – Алексей Ермолаев – Юлия Чурко – Валентин Дудкевич
343.	Белорусский артист балета, балетмейстер, первый ведущий танцовщик Белорусского государственного театра оперы и балета. Наиболее выдающиеся работы – партии в балетах белорусских композиторов, среди которых Сымон («Соловей» М. Крошнера), Василь («Князь-озеро» В. Золотарева), Янка («Пламенные сердца» В. Золотарева)	<ul style="list-style-type: none"> – Валентин Дудкевич – Валентин Елизарьев – Семён Дречин – Отар Дадишкилиани – Константин Муллер
344.	Танец – один из символов белорусской народной хореографии	<ul style="list-style-type: none"> – Краковяк – Лявониха – Аркан – Барыня – Мельница

345.	Год создания И. Буйницким белорусского народного театра	<ul style="list-style-type: none"> – 1907 год – 1900 год – 1957 год – 1945 год – 1896 год
346.	В какой поэме впервые упоминаются белорусские народные танцы «Лявоніха», «Мяцеліца», «Казачок»?	<ul style="list-style-type: none"> – «Тарас Бульба» – «Соловей» – «Бурелом» – «Тарас на Парнасе» – «Новая земля»
347.	Артистка балета, ведущая танцовщица Белорусского государственного театра оперы и балета, первая воплотила образы белорусских женщин в спектаклях театра: Зося («Соловей» М. Е. Крошнера), Надейка («Князь-Озеро» В. А. Золотарёва), блестящая исполнительница классического и характерного репертуара	<ul style="list-style-type: none"> – Александра Николаева – Лариса Алексютович – Вера Красовская – Юлия Чурко – Валентина Гаевая
348.	Артисты Белорусского государственного театра оперы и балета, первые исполнители партий Сымона и Зоськи в балете «Соловей»	<ul style="list-style-type: none"> – В.Васильев и М.Максимова – К.Сергеев и Н.Дудинская – М.Габович и О.Лепешинская – С.Дречин и А.Николаева – В.Миронов и Н.Младинская
349.	Белорусская и российская артистка балета, педагог, ученица А. Вагановой, первый художественный руководитель Белорусского государственного хореографического училища	<ul style="list-style-type: none"> – Александра Николаева – Лариса Алексютович – Вера Красовская – Зинаида Васильева – Валентина Гаевая
350.	В каком году открылось Белорусское государственное хореографическое училище (сегодня – гимназия-колледж)?	<ul style="list-style-type: none"> – 1945 год – 1995 год – 2009 год – 1933 год – 1917 год

351.	Балет (1955) Семёна Дречина – один из ярких образцов характерной танцевальной сюиты на испанском материале в репертуаре Белорусского государственного театра оперы и балета	– «Легенда о Тиле Уленшпигеле» – «Лебединое озеро» – «Лауренсия» – «Спартак» – «Корсар»
352.	Хореограф-постановщик балета «Князь-озеро» В. Золотарева на сцене Белорусского государственного театра оперы и балета	– Юрий Троян – Василий Вайнонен – Леонид Лавровский – Константин Сергеев – Константин Муллер
353.	Кто из известных российских хореографов явился первым постановщиком на белорусской сцене балета «Бахчисарайский фонтан»?	– Леонид Лавровский – Василий Вайнонен – Касьян Голейзовский – Константин Сергеев – Лев Крамаревский
354.	Основатель балетной труппы Государственного театра оперы и балета Беларуси. В 1930-1933 году поставил балет Глиэра «Красный мак»	– Леонид Лавровский – Василий Вайнонен – Касьян Голейзовский – Константин Сергеев – Лев Крамаревский
355.	Первый премьер белорусского балета	– Отар Дадишкилиани – Семён Дречин – Валентин Елизарьев – Константин Сергеев – Юрий Троян
356.	Выдающийся белорусский хореограф, педагог, профессор Белорусской государственной академии музыки, чья творческая деятельность принесла белорусскому балету международное признание и стала эпохой в истории национального балетного театра	– Виктор Саркисян – Валентин Елизарьев – Константин Алексютович – Юрий Троян – Владимир Иванов
357.	Назовите белорусского композитора следующих балетов: «Мечта» (1961), «Белорусская партизанская» (1965), «Альпийская баллада» (1967), «Избранница» (1969), «Тиль Уленшпигель» (1974), «Маленький принц» (1981), «Курган» (1982)	– Генрих Вагнер – Евгений Глебов – Василий Золоторёв – Андрей Петров – Андрей Мдивани

358.	Один из лучших спектаклей О. Дадишкилиани, поставленный на музыку Е. Глебова (1967) и опередивший эстетику балета своего времени. В нем хореограф отказался от показного героизма в трактовке военной темы и обратился к симфонической логике развития действия, условно-обобщенным приемам	<ul style="list-style-type: none"> – «Спартак» – «Страсти (Рогнеда)» – «Кармен-сюита» – «Альпийская баллада» – «Весна Священная»
359.	Первый постановщик балета «Спартак» А. Хачатуряна (1956) (последующие редакции Игорь Моисеев, Юрий Григорович)	<ul style="list-style-type: none"> – Валентин Елизарьев – Леонид Якобсон – Ростислав Захаров – Михаил Фокин – Александр Горский
360.	Балетмейстер-постановщик Белорусского государственного академического музыкального театра (2022). Автор балетов «Вишнёвый сад», «Титаник», «Джеймс и Персик-великан»	<ul style="list-style-type: none"> – Валентин Елизарьев – Сергей Микель – Екатерина Фадеева – Татьяна Трофимова – Ольга Лабовкина
361.	Артистка белорусского балета, закончила Московское хореографическое училище, исполнительница ведущих партий классического и современного репертуара (1951–1973), художественный руководитель студии классического танца «Арабеск» Республиканского дворца культуры профсоюзов (1988–2000), педагог Белорусской государственной хореографической гимназии-колледжа	<ul style="list-style-type: none"> – Лариса Алексютович – Вера Красовская – Нина Давыденко – Юлия Чурко – Валентина Гаевая

362.	Крупнейший историк балета, хореограф и танцевальный критик в Беларуси, педагог, доктор искусствоведения, профессор. В прошлом – артистка Белорусского государственного театра оперы и балета. Автор монографий: «Белорусский балетный театр», «Белорусский хореографический фольклор», «Линия, уходящая в бесконечность» и др.	– Вера Красовская – Николай Бахрушин – Юлия Чурко – Ростислав Захаров – Валентин Дудкевич
363.	Главный балетмейстер Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь (2022)	– Валентин Дудкевич – Валентина Гаевая – Игорь Колб – Валентин Елизарьев – Юрий Троян
364.	Главный балетмейстер Молодежного театра эстрады	– Валентин Дудкевич – Татьяна Трофимова – Валентина Гаевая – Екатерина Фадеева – Игорь Артамонов
365.	Главный балетмейстер труппы (классический балет) Белорусского государственного академического музыкального театра	– Валентин Дудкевич – Трофимова Татьяна – Валентина Гаевая – Екатерина Фадеева – Игорь Артамонов
366.	Танцовщица, хореограф и перформер, работающий в области современного танца, визуального искусства, движущегося театра и перформанса. Выпускница Гродненского государственного Колледжа Искусств, Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой (г. Санкт-Петербург). 2008 - 2018 основатель и художественный руководитель театра танца «Karakuli»	– Ольга Скворцова – Ольга Лабовкина – Ирина Широкая – Диана Юрченко – Инна Асламова

367.	Старейший профессиональный хореографический коллектив Республики Беларусь, созданный в 1959 году	<ul style="list-style-type: none"> – Заслуженный коллектив государственный академический ансамбль танца Беларуси – Белорусский государственный академический заслуженный хореографический ансамбль «Харошкі» – Заслуженный коллектив Республики Беларусь ансамбль танца, музыки и песни «Белые росы» – Ансамбль танца, музыки и песни «Талака» – Государственный академический хореографический ансамбль «Берёзка» им.Н.С. Надеждиной
368.	Год создания Заслуженного коллектива Республики Беларусь хореографического ансамбля «Хорошки»	<ul style="list-style-type: none"> – 2000 год – 1974 год – 1874 год – 2004 год – 1774 год
369.	В каком профессиональном хореографическом коллективе создана авторская концертная программа «Полацкі сшытак»?	<ul style="list-style-type: none"> – Заслуженный коллектив Республики Беларусь ансамбль танца, музыки и песни «Белые росы» – Белорусский государственный академический заслуженный хореографический ансамбль «Харошкі» – Ансамбль танца, музыки и песни «Талака» – Государственный

		академический хореографический ансамбль «Берёзка» им.Н.С. Надеждиной – Заслуженный коллектив государственный академический ансамбль танца Беларуси
370.	Город в Республике Беларусь, в котором работает Заслуженный коллектив Республики Беларусь ансамбль танца, музыки и песни «Белые росы»	– Бобруйск – Гродно – Молодечно – Солигорск – Мозырь
371.	Город в Республике Беларусь, в котором работает Ансамбль танца, музыки и песни «Талака»	– Витебск – Борисов – Молодечно – Солигорск – Мозырь
372.	Почетное звание, присуждаемое профессиональным и любительским хореографическим коллективам Республики Беларусь, добившимся высоких результатов	– лучший коллектив – современный коллектив – заслуженный коллектив – ведущий коллектив – показательный коллектив
373.	Первый фестиваль современного танца (contemporary dance) на постсоветском пространстве называется	– «Балтийская жемчужина» – Международный фестиваль современной хореографии (IFMC) – «Гарадзенскія карункі» – «Сожский хоровод» – «Европа-Азия»
374.	Высшее учебное заведение, которое закончил В. Елизарьев как балетмейстер	– Ленинградская консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова – Московское академическое училище Минкультуры СССР – Пермское

		государственное хореографическое училище – Рижское хореографическое училище – Киевское хореографическое училище
375.	Первый балет В. Елизарьева, поставленный на балетной сцене Белорусского государственного театра оперы и балета	– «Спартак» – «Весна Священная» – «Кармен- сюита» – «Спящая красавица» – «Сильфида»
376.	Первые исполнители партий Адама и Евы в балете В. Елизарьева «Сотворение мира» на музыку А. Петрова	– Ю. Троян и Л. Бржозовская – Н. Касаткина и В. Васильев – В. Давыдов и Т. Ершова – В. Миронов и Т. Караваева – В. Саркисян и О. Лаппо
377.	Художник, автор сценографии в большинстве балетов В. Елизарьева	– Лев Бакст – Валентина Ходасевич – Евгений Чемодуров – Борис Мессерер – Евгений Лысик
378.	Спектакль В. Елизарьева, удостоенный престижной премии Benoît de la Danse Международной ассоциации танца	– «Страсти» (Рогнеда) – «Спартак» – «Кармен-сюита» – «Кармина Бурана» – «Ромео и Джульетта»
379.	Первая исполнительница партии Рогнеды в балете В. Елизарьева «Страсти» на музыку А. Мдивани	– Инесса Душкевич – Татьяна Шеметовец – Жанна Лебедева – Клара Малышева – Ольга Лаппо

380.	Художественный руководитель белорусской труппы современной хореографии «SKVO'S DANCE COMPANY», созданной в 2012 году	– Инна Асламова – Дмитрий Залесский – Ольга Скворцова – Диана Юрченко – Ольга Лабовкина
381.	Один из самых оригинальных балетов В. Елизарьева – вокально-хореографическое представление на музыку К. Орфа	– «Весна Священная» – «Спартак» – «Страсти (Рогнеда)» – «Кармен-сюита» – «Кармина Бурана»
382.	Один из наиболее успешных и известных за пределами Беларуси учеников В. Елизарьева, создатель авторского театра «Киев-модерн-балет»	– Владимир Иванов – Константин Кузнецов – Ольга Костель – Радуга Поклитару – Наталья Фурман
383.	Хореограф-постановщик балетов «Крылья памяти» В. Кондрусевича, «Тристан и Изольда» Р. Вагнера, «Витовт» В. Кузнецова	– Радуга Поклитару – Юрий Троян – Ольга Костель – Владимир Иванов – Наталья Фурман
384.	Известный детский белорусский телевизионный конкурс на ОНТ, включающий номинацию «Хореография», называется	– «Талант краіны» – «Голос» – «Х- Фактор» – «Голоса ангелов» – «Парад звёзд»
385.	Художественный руководитель Заслуженного коллектива Республики Беларусь ансамбля танца, музыки и песни «Белые росы»	– Вера Войнова – Валентина Гаевая – Николай Подоляк – Павел Вирский – Валентин Дудкевич
386.	Художественный руководитель ансамбля танца, музыки и песни «Талака»	– Вера Войнова – Валентина Гаевая – Николай Подоляк – Павел Вирский – Валентин Дудкевич
387.	Группа современной хореографии «Квадро», созданная Инной Асламовой и проект «Х-перИменты» под руководством Валентина Исакова существуют в	– Минск – Гомель – Москва – Санкт-Петербург – Витебск

388.	Какая книга Ю.М.Чурко посвящена проблемам становления и развития современного танца на постсоветском пространстве?	<ul style="list-style-type: none"> – «Линия, уходящая в бесконечность» – «Белорусский балет в лицах» – «Белорусский хореографический фольклор» – «Белорусский балетный театр» – «Диалоги, или Валентин Елизарьев»
389.	Фестиваль пластических и танцевальных театров в Беларуси называется	<ul style="list-style-type: none"> – «Гарадзенскія карункі» – «Сожский хоровод» – «ПлаСтформа» – «Х- Фактор» – «Арабеск»
390.	Какая эпоха помогла балету превратиться в самостоятельный вид театрального зрелища?	<ul style="list-style-type: none"> – Эпоха Просвещения – Эпоха Возрождения – Эпоха Романтизма – Эпоха Средневековья – Эпоха Просвещения
391.	Шлыкова – Гранатова танцовщица какого театра?	<ul style="list-style-type: none"> – Большого театра – Мариинского театра – Крепостного тетра – Ла Скала – Михайловского театра
392.	Кто был создателем комедийного балета как нового хореографического жанра?	<ul style="list-style-type: none"> – Жан Доберваль – Джон Рич – Франс Хильфердинг – Шарль Дидло – Гаспаро Анджелини
393.	В каком веке достигло своего расцвета новое художественное направление – романтизм?	<ul style="list-style-type: none"> – XVIII – XV – XIX – XX – XVII
394.	Какой балет является романтическим?	<ul style="list-style-type: none"> – «Жизель» – «Тщетная предосторожность» – «Спартак» – «Корсар» – «Бахчисарайский фонтан»

395.	Танцевально-симфоническая картина «Тени» в финале балета	– «Спящая красавица» – «Баядерка» – «Коппелия» – Тщетная предосторожность» – «Жизель»
396.	Хореограф, поставивший вальс снежинок («Снежные хлопья»)	– В. Рейзингер – Л. Иванов – М. Петипа – М. Фокин – А. Горский
397.	Хореограф балета «Коппелия»	– Ф. Тальони – А. Сен – Леон – М. Петипа – Ш. Дидло – И. Вальберх
398.	Один из хореографов Нидерландского театра танца (NDT)	– М. Петипа – Р. Пети – И. Килиан – Ю. Григорович – П. Бауш
399.	Немецкая танцовщица и хореограф. С 2019 года – художественный Государственного балета Берлина	– Анна Тереза Де Кеерсмакер – Саша Вальц – Пина Бауш – Биргит Кульберг – Триша Браун
400.	Автор импровизационной техники Гага	– Хосе Лимон – Ханс ван Манен – Охад Нахарин – Акрам Хан – Фредерик Лескюр

5 ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1

У

ЧЕБНАЯ ПРОГРАММА

Учебная программа составлена на основе образовательного стандарта высшего образования №78 от 12.04.22 г. по специальности 1-17 02 01 Хореографическое искусство (по направлениям), учебного плана по специальности 1-17 02 01 Хореографическое искусство (по направлениям), по всем направлениям специальности

СОСТАВИТЕЛИ:

С.В. Гутковская, заведующий кафедрой хореографии учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат филологических наук, доцент;

И.И. Бодунова, доцент кафедры хореографии учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат культурологии, доцент.

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Кафедра сценической речи, вокала и пластических дисциплин учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств»;

В.В. Саркисян, профессор кафедры мастерства актёра учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств», профессор, народный артист Беларуси.

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:

кафедрой хореографии учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол №1 от 01.09.2022);

президиумом научно-методического совета учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 2 от ...);

Ответственный за редакцию:

Ответственный за выпуск: И.И. Бодунова

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная программа модуля «История и теория хореографического искусства» разработана для высших учебных заведений Республики Беларусь в соответствии с требованиями образовательного стандарта по специальности 1-17 02 01 Хореографическое искусство (по направлениям) и предназначена для студентов специальности 1-17 02 01 Хореографическое искусство (по направлениям), по всем направлениям специальности.

Модуль «История и теория хореографического искусства» обеспечивает интеграцию учебных дисциплин «История и теория хореографического искусства: генезис и эволюция до XX века» и «История и теория хореографического искусства XX начала XXI века» и является теоретическим фундаментом образования в области хореографического искусства.

Учебные дисциплины модуля «История и теория хореографического искусства» тесно связана с такими учебными дисциплинами, как «Классический танец», «Народно-сценический танец», «Современный танец», «Эстрадный танец», «Историко-бытовой танец», «Искусство балетмейстера».

Цель учебных дисциплин модуля «История и теория хореографического искусства» – сформировать у будущих специалистов представления об основных этапах эволюции хореографического искусства и его высшей формы – балета, познакомить с особенностями искусства танца разных стран, современными тенденциями его развития.

Задачи:

- ознакомить со спецификой хореографического искусства, процессом становления и эволюции его основных видов, жанров и форм до XX века и XX –начала XXI века;
- сформировать умения и навыки аналитического восприятия произведений хореографического искусства;

– дать знания о специфике белорусского танцевального фольклора и становлении национального балетного театра до XX века и XX – начала XXI века;

- развить творческий потенциал будущих специалистов через познание эстетики творчества, постановочных методов великих мастеров до XX века и XX – начала XXI века.

В результате изучения учебной дисциплины «История и теория хореографического искусства: генезис и эволюция до XX века» студенты должны

знать:

- закономерности исторического развития мирового хореографического искусства до XX века;
- особенности развития национального хореографического искусства до XX века;
- основных представителей различных видов мирового и отечественного хореографического искусства и их творчество до XX века;
- историю развития музыкальных направлений и их влияние на хореографическое искусство;
- тенденции развития мирового и отечественного хореографического искусства до XX века.

уметь:

- сопоставлять различные исторические этапы отечественного и зарубежного хореографического искусства до XX века, понимать их специфику;
- анализировать теоретическое наследие и практический опыт мастеров балета и любительского танцевального искусства до XX века;
- проводить анализ отдельного хореографического произведения.

владеть:

- понятийным аппаратом, источниковедческой базой, терминологией хореографического искусства на разных стадиях его исторического развития

В результате изучения дисциплины «История и теория хореографического искусства XX –начала XXI века» студенты должны

знать:

- тенденции развития мирового хореографического искусства XX – начала XXI века;
- особенности развития национального хореографического искусства XX – начала XXI века;
- творчество основных представителей различных видов мирового и отечественного хореографического искусства XX – начала XXI века;
- музыкальные направления XX – начала XXI века в контексте развития хореографического искусства;
- современное состояние мирового и отечественного хореографического искусства.

уметь:

- проводить анализ произведений современного хореографического искусства;
- анализировать теоретические труды в области хореографического искусства периода XX–начала XXI века и практический опыт ведущих деятелей профессионального и любительского хореографического искусства данного периода.

владеть:

- понятийным аппаратом, источниковедческой базой, терминологией хореографического искусства на разных стадиях его исторического развития

Изучение учебных дисциплин модуля «История и теория хореографического искусства» направлено на формирование у студентов следующих компетенций:

УК-1. Владеть основами исследовательской деятельности, осуществлять поиск, анализ и синтез информации.

БПК-16. Определять роль хореографического искусства, анализировать основные периоды и произведения разных жанров.

К числу действенных педагогических приемов, помогающих студентам получить опыт решения задач в будущей деятельности, относятся – метод рейтингового оценивания, вариативные, коммуникативные, проектные и другие технологии.

Модульная форма обучения по дисциплине «История и теория хореографического искусства» включает в себя значительную часть самостоятельной работы студентов, которая предполагает посещение театров, просмотр балетных постановок, концертных выступлений профессиональных и любительских танцевальных коллективов с целью углубления знаний в области хореографического искусства.

В соответствии с учебным планом для специальности 1-17 02 01 Хореографическое искусство (по направлениям) общее количество часов, предназначенных для изучения учебных дисциплин модуля «История и теория хореографического искусства», составляет 244 часа, из них 142 часа – аудиторные занятия.

Примерное распределение аудиторных часов по учебным дисциплинам составляет:

«История и теория хореографического искусства: генезис и эволюция до XX века»: лекционных занятий – 60 часов, семинарских занятий – 12 часов.

«История и теория хореографического искусства XX–начала XXI века»: лекционных занятий – 60 часов, семинарских занятий – 12 часов.

Рекомендуемая форма текущей аттестации по учебным дисциплинам модуля «История и теория хореографического искусства» – экзамены, курсовая работа.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Учебная дисциплина «История и теория хореографического искусства: генезис и эволюция до XX века»

Введение

Цель и задачи учебной дисциплины (модуля) «История и теория хореографического искусства».

Историко-социальные аспекты возникновения танца. Происхождение и значение основных понятий – хореография, танец, балет. История возникновения терминов, их интерпретация, исходя из современной художественной практики. Специфика и выразительные средства. Виды и жанры хореографического искусства.

Методика самостоятельной работы студентов. Учебно-методическая литература и теоретическое наследие мастеров балета в изучении истории хореографического искусства. Роль предмета «История и теория хореографического искусства» в формировании у будущего специалиста общей культуры, аналитического восприятия искусства и осознании задач его развития. Формы контроля.

Раздел I. Хореографическое искусство зарубежных стран от истоков до конца XIX века

Тема 1. Хореографическая культура древних цивилизаций

Ритуал как первоначальная форма проявления художественного творчества. Художественное творчество первобытного человека в рамках обряда как универсальное средство общения, познания окружающего мира, духовного и физического воспитания, формирования нравственных, религиозных, эстетических чувств и представлений. Синкретический характер танцевального действия.

Танец и религия. Тотемизм – комплекс верований и обрядов родового общества, связанных с представлением о родстве между

группами людей и видами растений и животных. Тотемические танцы. Образность и пластика тотемических действий как источник лексики народной хореографии, их проявление в искусстве разных народов.

Теории происхождения танца.

Хореографическая культура древних цивилизаций. Танцы Древнего Египта, Китая, Индии, Иудеи.

Античная хореографическая культура. Театр и танец в Древней Греции. Актерские артели. Театр мимов. Пантомима. Сценический танец.

Театр и танец в Древнем Риме. Значение античной хореографической культуры для дальнейшего развития европейского хореографического искусства.

Тема 2. Хореографическая культура Средневековья

Хореографическая культура Средневековья. Понятия средневековья в историческом и искусствоведческом аспектах; историческая периодизация средневековья. Эстетика раннего Средневековья, влияние церкви на быт и культуру.

Народный танец в Европе. Танцы крестьян и ремесленников. Бранли и их разновидности, распространение и значение. Бродячие артисты (жонглёры, шпильманы, труверы, гистрионы, скоморохи и т.д.) – как двигатели прогресса в развитии народного танцевального искусства.

Тема 3. Хореографическая культура Возрождения

Характерные черты эпохи Возрождения (Ренессанс). Италия и Франция – ведущие культурные центры Европы. Формирование французской и итальянской танцевальной школы.

Возникновение придворного танца. Бассдансы, особенности их исполнения. Придворный этикет, мода и танцевальная лексика.

Появление профессии учитель танца. Развитие практики и теории танца в трудах Доменико да Пьяченца, Гульельмо Эбрео, Антонио Карнацано, Фабрицио Каррозо, Чезаре Негри. Систематизация танцев. Роль музыки в танце. Танец в итальянской комедии масок (комедия дель арте).

Влияние итальянского танца на хореографическую культуру западноевропейских стран.

Богатство и разнообразие французских народных танцев. Роль народной танцевальной культуры в формировании светского бытового танца и придворного балетного театра. Балетмейстер Бальтазарини – создатель первого французского балета «Комедийный балет королевы» (1581), его историческая роль. Широкая популярность танцев в быту. Т. Арбо и его труд «Орхезография» (1588).

Особенности английского балета эпохи Возрождения. Английские «маски» как пример придворных зрелищ. Антология народных и придворных танцев в произведениях У. Шекспира (1564 – 1616). Гипертрофированная зрелищность как особенность сценических представлений на английской сцене эпохи Возрождения.

Тема 4. Хореографическая культура классицизма (XVII в.)

Классицизм – ведущее направление в европейском искусстве XVII века. Влияние его на тематику, стиль и манеру исполнения, на композицию балетных представлений.

Французский театр XVII века. Артисты придворных спектаклей – профессионалы и любители. Значение бытового танца для балетного театра. Усложнение танцевального языка. Совершенствование музыки. Разнообразие жанров балетного театра XVII века

Балетный театр Франции XVII столетия. Людовик XIV – Король-Солнце. Ж.Б. Мольер (1622 – 1673) и развитие французского балета. Создание Королевской Академии танца (1661) и Королевской Академии музыки (1671). Композитор Ж.Б. Люлли (1632 – 1687) – один из ведущих представителей музыкальной культуры французского барокко. Хореограф и педагог Пьер Бошан (1636–1705). Исполнительское искусство во Франции. Создание новых сценических жанров – опер-балетов, балетов-комедий, балетов-трагедий, балетов-драм, мелодраматических балетов, пасторалей, балетных выходов. Эволюция техники исполнения. Появление

придворных представлений и празднеств в Бельгии, Дании, Швеции, Нидерландах.

Тема 5. Хореографическая культура эпохи Просвещения (XVIII в.)

Хореографическое искусство Западной Европы XVIII века. Балетный театр эпохи Просвещения в Англии, Австрии, Франции, Италии. Усложнение и систематизация танцевальной техники.

Утверждение на английской сцене сюжетно-действенного балета. Творческая деятельность Джона Уивера (1673-1760), Джона Рича (1691 – 1761).

Австрийский балетмейстер Франц Хильфердинг 1710–1768) – правозвестник идей действенного балета.

Итальянский балетмейстер Гаспаро Анджелини (1731 – 1803) – крупнейший мастер и теоретик театрального классицизма.

Музыкальная реформа Х.В. Глюка. Пантомимный балет Г. Анджелини «Дон Жуан, или Каменный гость» (1761).

Формирование стиля французской школы классического танца. Жан Жорж Новерр (1727–1806) – реформатор балетного театра. Основные этапы творчества хореографа. «Письма о танце и балетах» (1760), их значение для развития хореографического искусства.

Жан Доберваль (1742 – 1806) – наследник идеалов Новерра, создатель комического и трагикомического жанра в балете. Балет Жана Доберваля «Тщетная предосторожность». Деятельность ярмарочных, бульварных и провинциальных театров Франции.

Первые профессиональные танцовщицы – Мари Камарго (1710 – 1770), Мари Салле (1707–1756). Торжество мужской виртуозности – Луи Дюпор (1786 –1853), Жан Баллон (1676 –1739), Гаэтано Вестрис (1729 – 1808) и Огюст Вестрис (1760 –1842).

Тема 6. Специфические особенности хореографического искусства эпохи Романтизма

Черты преромантизма в балетах хореографов Сальваторе Вигано (1769-1821) и Ш. Дидло (1767 – 1837). Школа Парижской оперы – центр хореографического образования в Западной Европе.

Становление и развитие романтизма в балетном искусстве и его связь с литературными и философскими течениями. Обновление стилистических и композиционных приемов.

Классический танец – основа хореографического спектакля. Утверждение элевационного танца, появление пальцевой техники. Реформа костюма.

Филлипо Тальони (1777 – 1871). Балет «Сильфида» Ж. Шнейцгоффера (1832) – жемчужина романтического балета. Сценическая жизнь балета «Сильфида». Мария Тальони (1804 – 1884) – балерина, выразившая важнейшие стилевые черты романтического балета.

Жюль Перро (1810 – 1892) – хореограф-драматург. «Жизель» А. Адана (1841) – вершина романтического балета. Сценическая жизнь балета «Жизель». Мировое признание балета. Балеты Ж. Перро: «Ундина» (1843), «Эсмеральда» (1844), Катарина – дочь разбойника (1945) на музыку Ц. Пуни др.

Музыкальная драматургия романтического балета. Роль А. Адана (1803 – 1856) в развитии балетной музыки. Элементы симфонизма в партитуре балета «Жизель». П.И. Чайковский о музыке А. Адана.

Знаменитые романтические танцовщицы: Фанни Эльслер (1810 – 1884), Карлотта Гризи (1819 – 1899), Люсиль Гран (1819 – 1907), Фанни Черрита (1817 – 1909).

Тема 7. Хореографическое искусство в XIX веке.

Балетный театр Италии XIX века. Карло Блазис (1795 – 1878) – танцовщик, теоретик, педагог – создатель методики преподавания классического танца.

Балетный театр Дании XIX века. Август Бурнонвиль (1805 – 1879) – создатель самобытного национального балета и исполнительского стиля

датской школы классического танца. Тематическое и жанровое разнообразие балетов хореографа.

Артур Сен-Леон (1821–1870) – последний крупный балетмейстер европейского театра XIX в. «Коппелия» (1870) – лучший спектакль Сен-Леона.

Кризис европейского балетного театра во второй половине XIX века. Отход от романтических тенденций. Сокращение балетных трупп и школ. Падение французской школы танца. Выдвижение итальянской школы, выпускающей балерин-виртуозок во все европейские театры.

Утверждение на европейской сцене развлекательных жанров: оперетт, балетов-феерий, дивертисментов, мюзикл-холла, варьете.

Раздел II. Русское и белорусское хореографическое искусство от истоков до конца XIX века

Тема 1. Народные истоки русского хореографического искусства

Традиционная связь ранних форм народного танца с культом языческих славянских божеств и с практической трудовой деятельностью. Синкретичность древних форм народного творчества. Роль хореографии в древних семейно-бытовых обрядах и играх.

Скоморохи – первые профессиональные танцоры на Руси. Искусство скоморохов, его демократическая, антицерковная направленность.

Основные жанры хореографического фольклора: хороводы, танцы, пляски.

Самый древний жанр народного танца – хоровод. Тесная связь танца с песней. Синкретизм хороводов.

Пляска – обязательный элемент народных празднеств. Отражение в песенно-плясовом фольклоре трудовой деятельности, условий быта, религиозных верований, мироощущения человека.

Основные виды внутри жанра танцев: традиционные танцы, кадрили, польки, городские бытовые танцы.

Тема 2. Хореографическое искусство XVII и первой половины XVIII вв.

Роль танцевального фольклора в становлении профессиональной хореографии.

Проникновение западноевропейской театральной культуры в Россию XVII века. Театральные представления при дворе царя Алексея Михайловича, роль хореографии в этих спектаклях. «Балет об Орфее и Эвридике» (1673). Танец, пантомима, пение и декламация – обязательные составляющие балетного спектакля. Хореография и сценическое оформление первых балетов. Режиссеры-иностранцы и русские актеры.

Реформы Петра I и их влияние на судьбу музыкального театра России. Указ об ассамблеях 1718 года и начало публичных балов в России. Место танца в общественной жизни. Придворно-церемониальное и развлекательное значение танца. Танец в системе воспитания дворянской молодежи. Западноевропейские танцы – менуэт, полонез, англес и другие в придворном быту Петровской эпохи.

Открытие в Петербурге Сухопутного Шляхетного корпуса (1731 г.). Организация придворной танцевальной школы (1738 г.) (Танцовальная Ея Императорского Величества школа, положившей начало хореографического специального обучения в России. Деятельность в России Ж. Б. Ланде (1697 – 1748), французского танцовщика, балетмейстера и педагога.

Органическая связь бытовой и профессиональной хореографической культуры европейской ориентации в период ее становления и дальнейшего развития.

Зарубежные мастера классического танца, их роль в становлении русского балетного театра, хореографического образования, формировании бытовой танцевальной культуры.

Крепостной балет в России, исторические условия его существования. Известные крепостные театры России: Шереметевых, Юсупова, Воронцова. Традиции народного творчества в исполнительском искусстве первых выдающихся русских танцовщиков – Т. Бубликов, Г.

Райков, В. Балашов, Т. Шлыкова-Гранатова. Роль крепостного балета в развитии самобытных черт русской хореографии.

Крепостные театры на белорусских землях – Несвижский и Слуцкий князей Радзивиллов, Ружанский театр Сапег, Гродненский – А. Тизенгауза, Слонимский – М. Огинского, Шкловский – С. Зорича. Первый белорусский балетмейстер Антоний Лойко.

Тема 3. Хореографическое искусство второй половины XVIII в.

Открытие публичного театра оперы и балета в Москве (1753 г.) и Московской балетной школы (1773 г.), их роль в развитии русской хореографии.

Выделение балета в самостоятельный жанр. Организация первого в России театра оперы и балета (1756).

Зарубежные мастера хореографического искусства и их роль в становлении сюжетно-действенного балета на русской сцене. Деятельность в России единомышленников и последователей Ж. Новерра: Ф. Хильфердинга, Г. Анджелини, Д. Канциани, Ле Пика.

И. И. Вальберх (1766 – 1819 г.г.) – первый русский балетмейстер, танцовщик, педагог, последователь реформ Ж. Ж. Новерра в хореографии. Первые постановки в жанре мифологического балета – «Орфей» (1795 г.). Сентиментализм в балете. Влияние мелодрамы. «Нравственные» балеты И. Вальберха: человеческие страсти, современные идеи, драматизация содержания, связь с большой литературой. Балеты: «Новый Вертер» (1799 г.), «Новая героиня, или Женщина-казак» (1810 г.), «Любовь к Отечеству» (1812 г.), «Ромео и Юлия», «Орфей и Эвридика» (1808 г.), «Поль и Виргиния» (1810 г.), «Клара, или Обращение добродетели» (1806 г.), «Рауль Синяя Борода, или Опасность любопытства» (1807 г.) и другие.

Тема 4. Хореографическое искусство первой половины XIX в.

Творческая деятельность Шарля Луи Дидло в России (1801 – 1811, 1816 – 1831). Эволюция творчества от классицизма к романтизму. Анакреонтические и мифологические балеты «Аполлон и Дафна» (1802),

«Зефир и Флора» (1808), «Амур и Психея» (1809). Совершенствование танцевальной техники, новаторство и разнообразие сценических постановочных приемов (полеты, оформление спектаклей). Балет «Кавказский пленник» (1823) по поэме А. С. Пушкина на музыку К. Кавоса. Ученики и сподвижники Дидло – А. Глушковский, Н. Гольц, А. Истомина, Е. Телешова и другие.

Деятельность Ж. Перро в России (1848 – 1859) и его роль в развитии русского балетного театра. Его балеты «Эсмеральда» (1848) Ц. Пуни, «Катарина, дочь разбойника» (1849), «Корсар» (1858) А. Адана.

Деятельность А. П. Глушковского (1793 – ок. 1870) как танцовщика, балетмейстера, педагога Московского балета. Значение его деятельности для развития Русского национального балетного театра. Балеты на пушкинские темы: «Руслан и Людмила» (1821), «Черная шаль» (1831), их художественные особенности и изобразительные средства. А. Глушковский как теоретик, его книга «Воспоминания балетмейстера».

Открытие Большого театра (1825).

Гастроли М. Тальони, Ф. Эльслер, К. Гризи. Романтический балет на российской сцене.

Евгения Колосова – выдающаяся балерина, первая исполнительница роли своих современниц, основоположница русского характерного танца.

Авдотья Истомина – первая создательница пушкинских образов на балетной сцене.

Романтические танцовщицы – Елена Андриянова (1819-1857) и Екатерина Санковская (1816-1978).

Исполнительское мастерство русских артистов балета Е. Коласовой, А. Истоминой, К. Телешовой, К. Санковской.

М. И. Глинка и театр балета. Новаторство музыки композитора в танцевальных сценах опер «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила».

Российское прогрессивное общественное мнение о путях развития и социальной значимости балетного искусства. Кризис балетного искусства, его критика Салтыковым-Щедриным и Некрасовым.

Тема 5. Хореографическое искусство второй половины XIX в.

Творчество балетмейстера Московской императорской труппы С. Соколова (1830 – 1893). Народные темы и национальные танцы в спектаклях «Папоротник, или Ночь на Ивана Купалу», «Цыганский табор», «Последний день урожая». Новаторские черты хореографии С. Соколова.

Творческая деятельность Сен-Леона в России (1848 – 1859). Развлечение и зрелище балетов Сен-Леон. Его стилизация под народные танцы, увлечение техникой. Балет «Конек-Горбунок» Ц. Пуни. Балет «Капеллия» Л. Делиба (1870), его музыка и хореография. Сценическая судьба балета.

Рождение симфонического балета в России и начало нового подъема русского балета. Создание и сценическая жизнь балетов Чайковского «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик».

Творческое партнерство М. Петипа и П. Чайковского.

Творческий путь и основные произведения М. Петипа (1818–1910). Творческие методы Петипа. Структура его балетов, хореографические формы и выразительные средства. Эстетические принципы. Достижения мировой балетной техники в балетах Петипа.

Балет «Дочь фараона» Ц. Пуни (1862).

Балет «Дон Кихот» Л. Минкуса (1869).

Балет «Баядерка» Л. Минкуса (1877). Анализ его структуры. Принцип танцевальной симфонии в спектакле «Тени».

Балет-симфония П.И. Чайковского – М. Петипа «Спящая красавица» (1890) – вершина хореографического искусства XIX века. Сценическая жизнь балета в XX-XXI вв.

Балет «Раймонда» А. Глазунова (1898).

Влияние творчества М. Петипа на развитие классической хореографии XX века. Значение М. Петипа в становлении русской национальной исполнительской школы.

Л. Иванов (1834 –1901) – танцовщик, балетмейстер, педагог, сподвижник М. Петипа. Особенности творческой индивидуальности Л.

Иванова, стремление к единству музыкальных и хореографических образов.

Балет П. Чайковского – Л. Иванова «Щелкунчик» (1892).

Балет П. Чайковский – М. Петипа – Л. Иванов «Лебединое озеро» (1894). «Лебединое озеро»: два хореографа – один шедевр. Анализ его драматургии и образности. Инновация хореографии «лебединых» актов. Сценическая жизнь балета. Значение произведений М. Петипа и Л. Иванова для русской и мировой хореографии.

Симфонизация характерного танца. «Половецкие танцы» из оперы А. Бородина «Князь Игорь».

Русские танцовщики: О. Преображенская, М. Кшесинская, А. Ваганова, П. А. Гердт, Е. Гельцер, В. Тихомиров, Н. Легат и др.

Учебная дисциплина «История и теория хореографического искусства XX– начала XXI века»

Тема 1. Основные тенденции развития хореографии на рубеже веков.

Эстетические искания. Истоки танца модерн. Франсуа Дельсарт (1811 – 1871). Эмиль Жак Далькроз (1865–1950). «Школа музыки и ритма» (1910). «Свободный» танец Айседоры Дункан (1877–1927). Возрождение во Франции интереса к балетному искусству, связанное с первыми «Русскими сезонами» (1909–1911).

«Русские сезоны» – значительное событие в истории мирового искусства. Демонстрация высоких достижений русской живописи, музыки, хореографии, танцевального исполнительства. Деятельность Сергея Павловича Дягилева как организатора антрепризы. Новые имена выдающихся хореографов: М. Фокин, Л. Мясин, Б. Нижинская, Дж. Баланчин; танцовщиков и танцовщиц – А. Павлова, В. Нижинский, Т. Карсавина, И. Рубинштейн, С. Лифарь; художников – А. Бенуа, Л. Бакст, П. Пикассо; композиторов – И. Стравинский, С. Прокофьев и др.

Деятельность М.М. Фокина (1880 – 1942), его поиски новых форм классической хореографии. Расширение Фокиным границ лексики балета, введение наряду с классическими движениями в спектакли пластики характерного, бытового и свободного танцев. Одноактные балеты «Павильон Армиды» Н. Черепнина (1907), «Египетские ночи» А. Аренского, «Половецкие пляски» из оперы А. Бородина «Князь Игорь» (1909), «Жар-птица» (1910). Анализ балетов «Жар-птица» (1910) и «Петрушка» на музыку И. Стравинского (1911). Педагогическая деятельность М. Фокина. Мемуары М. Фокина «Против течения».

А.А. Горский (1871–1924), его творческая деятельность, направления его поисков, связь с прогрессивными художественными течениями эпохи. Новые редакции балетов «Дон Кихот» и «Лебединое озеро». Балеты «Дочь Гудулы» на музыку Симона (1902) и «Саламбо» на музыку А. Арендса (1910). Значение творчества А. Горского для развития Москвы и русского балета.

Тема 2. Зарубежное хореографическое искусство первой половины XX в.

Хореографическое искусство Германии первой половины XX века
Немецкая школа танца модерн «Ausdruckstanz». Рудольф фон Лабан (1879 – 1958) – теоретик и вдохновитель танцевального экспрессионизма в Европе. «Кинетография» (1928) Лабана.

Ученики Лабана – танцовщики и хореографы Мари Вигман (1886 – 1973), Курт Йосс (1901 – 1979). Антимилитаристский балет К. Йосса «Зеленый стол» (1932) на музыку Ф. Коэна. Эксперименты в области танца модерн. Синтез небалетной пантомимы, классического танца и танца модерн в творчестве немецких хореографов.

Хореографическое искусство Англии. Многообразие художественных направлений в театральном искусстве и драматургии Англии. Влияние гастролей русских артистов на становление английского балета. Открытие студии Э. Чекетти (1922).

Нинет де Валуа (1989 – 1999) – первая классическая балерина, педагог и балетмейстер английского театра. Организация «Академии хореографического искусства» в Лондоне (1926 г.).

Творчество Мари Рамбер (1888 – 1982). Создание первой стационарной труппы и балетной школы при ней «Вик Уэллс Балле» («Сэдлес Уэллс Балле», «Королевский балет»). Репертуарная политика театра – воплощение национальных тем и образов и постановка лучших произведений мировой классики. Искусство Роберта Хэлпмана, Марго Фонтейн. Начало постановочной деятельности Фреда Аштона (1904 – 1984).

Хореографическое искусство США первой половины XX в. Открытие в Нью-Йорке театра «Метрополитен – опера» (1883).

Рут Сен-Дени (1877–1968) – основоположница нового американского танца. Организация первой танцевальной школы «Денишоун» в Лос-Анджелесе (1915–1932). Обучение в школе «Денишоун» видных представителей американского танца модерн – М. Грэм, Д. Хемфри, Ч. Вейдмана.

Тед Шоун (1891 – 1972) – танцовщик и педагог школы «Денишоун». Создание гастрольной мужской танцевальной труппы (1933 – 1940). Обогащение танцевальной пластики. Ханья Хольм (1893 –1992) – создатель собственной танцевальной техники на основе импровизации, организатор одной из ведущих школ танца модерн в США «Ханья Хольм Студио» (1936 – 1967).

Марта Грэм (1894 – 1991) – яркая представительница американского танца модерн. Организация собственной студии и труппы (1927 г.). Педагогическая и балетмейстерская деятельность М. Грэм. Возрождение в США в 1920-е гг. интереса к классическому балету.

Работа в США русских танцовщиков и хореографов – М. Фокина, М. Мордкина и других. Создание труппы «Мордкинбалле». Организация на базе этого коллектива «Балле тиэтр» (ныне «Американ балле тиэтр») (1940 г.).

Деятельность Джоржа Баланчина (1904 – 1983) в США. Создание школы американского балета (1933) и труппы «Нью-Йорк сити балле» (1934).

Тема 3. Русское хореографическое искусство первой половины XX в

Обращение советского балета к новой тематике. Балет «Красный мак» на музыку Р. Глиэра (1927) – этапный спектакль в становлении советского балетного театра (отражение событий современности, появление на сцене современного положительного героя, использование находок смежных видов искусства и эстрадного танца, создание массовых героических плясок).

Балет Василия Вайнонена «Пламя Парижа» (1932) на музыку Бориса Асафьева – народно-героическая драма (создание героических массовых народно-танцевальных образов на национальном материале).

Создание спектаклей на основе произведений литературы: «Бахчисарайский фонтан» Р. Захаров – Б. Асафьев (1934), «Ромео и Джульетта» Л. Лавровский – С. Прокофьев (1940).

Педагогическая система Агриппины Яковлевны Вагановой и ее значение для советского и мирового балета. Книга А. Вагановой «Основы классического танца» (1934).

Галина Уланова – великая русская балерина. Мировое признание ее творчества.

Неоклассика – свежий ветер в искусстве классического балета. Творчество Касьяна Голейзовского.

Создание профессиональных ансамблей танца, ансамблей песни и танца, получивших мировое признание.

Первый в мире Ансамбль народного танца СССР под руководством Игоря Моисеева (1937). Академический хореографический ансамбль «Берёзка» (1948), руководитель Надежда Надеждина. Ансамбль народного танца Украины (1937), руководитель Павел Вирский. Танцевальная группа русского народного хора имени Пятницкого, руководитель Татьяна Устинова.

Тема 4. Белорусское хореографическое искусство первой половины XX в.

Белорусский танцевальный фольклор в «Первой белорусской труппе» И. Буйницкого (1907).

Деятельность балетмейстера К. Алексютовича (1884 – 1943).

Открытие в 1933 г. Государственного театра оперы и балета БССР. Балет «Соловей» (1940) А. Ермолаева – М. Крошнера по одноименной повести З. Бядули, его роль в создании национального репертуара. Гармоничное соединение в балете лексики классического и народного танцев.

Балет «Князь-озеро» (1949) К. Муллера – В. Золотарева – значительная веха в истории белорусского балетного театра.

Балеты на музыку белорусских композиторов Е. Глебова («Мечта» А. Андреева – Н. Стуколкиной (1961), «Альпийская баллада» О. Дадишкилиани (1967), «Избранница» – О. Дадишкилиани (1969) и Г. Вагнера («Свет и тени» А. Андреева – Н. Стуколкиной).

Исполнительское искусство мастеров белорусского балетного театра первых десятилетий: А. Николаева, С. Дречин. З. Васильева – инициатор открытия хореографического отделения Белорусского театрального училища, первый художественный руководитель и педагог Белорусского хореографического училища.

Тема 5. Белорусское хореографическое искусство второй половины XX в.

Балетмейстерская деятельность Валентина Елизарьева. Воплощение в постановках В. Елизарьева сложной философской тематики. Балеты «Кармен-сюита» Ж. Бизе – Р. Щедрина (1974), «Спартак» А. Хачатуряна(1980), «Весна священная» (1986, 2-я ред., 1997) и «Жар-птица» (1998) И. Стравинского, «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева(1988). Принципы хореографического симфонизма в балетах «Сотворение мира» А. Петрова (1976) и «Тиль Уленшпигель» (1978) Е. Глебова.

Нетрадиционность трактовки и оригинальное творческое решение спектаклей «Болеро» М. Равеля (1984) и вокально-хореографического представления «Кармина Бурана» К. Орфа (1983).

Соединение яркой театральной формы с гражданственностью в балете «Страсти» («Рогнеда») А. Мдивани (1995), посвященном историческому прошлому белорусского народа.

Творчество Л. Бржозовской, Ю. Трояна, В. Иванова, И. Душкевич, Т. Шеметовец, Е. Фадеевой, В. Захарова, В. Саркисяна.

Профессиональные хореографические коллективы Беларуси: Заслуженный коллектив Республики Беларусь Государственный академический ансамбль танца Беларуси (1959), Белорусский Государственный академический заслуженный хореографический ансамбль «Хорошки» (1974), Ансамбль танца, музыки и песни «Белые росы» (1987), ансамбль танца, музыки и песни «Талака». Репертуарная политика. Концертные программы разных лет.

Любительское хореографическое искусство Беларуси. Фестивальное движение.

Современный танец в Беларуси. Творческая деятельность хореографов Дмитрия Куракулова, Александра Тебенькова, Дмитрия Залесского, Ольги Скворцовой-Ковальской, Дианы Юрченко, Инны Асламовой и другие.

Тема 6. Зарубежное хореографическое искусство второй половины XX в.

Хореографическое искусство Франции второй половины XX века. Серж Лифарь (1947 – 1958) и Парижская опера. Обогащение афиши театра спектаклями молодых хореографов-новаторов.

Ролан Пети (р. 1924) – реформатор послевоенного французского балета. Интерпретация Р. Пети литературных сюжетов, их современное прочтение. Сотрудничество Р. Пети с зарубежными артистами и труппами.

Морис Бежар (1927 – 2007) – один из ведущих балетмейстеров Франции. Создание новых форм хореографических зрелищ. Лучшие

спектакли хореографа – «Весна священная», «Болеро», «Ромео и Юлия», «Петрушка», «Нижинский – клоун божий» и другие.

Деятельность Рудольфа Нуреева на сцене Парижской оперы (1938-1993) в качестве танцовщика и хореографа. Сильви Гиллем – французская прима-балерина.

Хореографическая культура Англии второй половины XX века. Ведущие балетные труппы страны. Королевский балет и «Балле Рамбер».

Фредерик Аштон (1963-1970) – ведущий хореограф Королевского балета. Создание балетов «Ундина», «Месяц в деревне», «Маргарита и Арман».

Хореографы Джон Кранко (1927-1973), Кеннет МакМиллан (1929 – 1993), Мэтью Борн (род. 1960). Формирование исполнительского стиля английских танцовщиков на разнообразном классическом и национальном репертуаре. Марго Фонтейн – прима-балерина лондонского Королевского балета.

Хореографическое искусство Германии второй половины XX века. Ведущие балетные труппы Германии.

Деятельность английского хореографа Джона Кранко (1961 – 1973) в Штутгартском театре – центре хореографического искусства Германии. Спектакли «Евгений Онегин», «Укрощение строптивой» и другие.

Творческая деятельность Джона Ноймайера.

Танцтеатр как направление в хореографическом искусстве. Творческая деятельность Пины Бауш (1946 – 2009) в Вуппертальском театре и в кинематографе. Спектакли «Весна священная» (1975), «Семь смертных грехов» (1976), «Кафе Мюллер» (1978), «Гвоздики» (1982).

Эксперименты Уильяма Форсайта как разработчика техники танцевальной импровизации в области современной хореографии.

Хореографическая культура США второй половины XX века. Репертуар и исполнительское искусство ведущих американских трупп – Американского балетного театра (АВТ) и «Нью-Йорк сити балле» (NCSB).

Деятельность Джорджа Баланчина (1904 – 1983) – создателя школы американского классического балета и театра «Нью-Йорк сити балле» (NYSB). Балеты хореографа.

Крупнейшие хореографы США – Марта Грэм, Джером Роббинс, Роберт Джоффри, Джеральд Арпино, Хосе Лимон, Пол Тейлор, Мерс Каннингем, Твайла Тарп, Кристофер Уилдон и другие. Тенденция к синтезу классического танца и танца модерн в американской хореографии. Экспериментальные работы в области импровизации, изобретения новых форм танца и спектакля, сочетания танца с нетанцевальным движением и различными видами искусства с целью разрушения между ними существующих барьеров. Распространение любительских трупп в столице и провинции.

Тема 7. Русское хореографическое искусство второй половины XX в.

Доминирующие направления русско-советской хореографии XX века. Основные тенденции развития балетного театра и поиски новой образности. Хореографические постановки Ф. Лопухова (хореографические миниатюры на музыку М. Мусорского «Картинки с выставки»). К. Голейзовского («Скрябинiana», «Лейли и Меджнун» С. Баласаняна), Л. Лавровского («Паганини» С. Рахманинова, «Ночной город» Б. Бартока), Л. Якобсона («Шурале» Ф. Яруллина, «Спартак» А. Хачатуряна, «Двенадцать» Б. Тищенко), Л.

Создание Леонидом Якобсоном труппы «Хореографические миниатюры» (1969).

Творчество Юрия Григоровича (род. 1927) и его роль в развитии советской хореографии. Проблема хореографического симфонизма в сюжетных балетах Ю. Григоровича. Балеты «Каменный цветок» С. Прокофьева (1959), «Легенда о любви» А. Меликова (1961), «Спартак» А. Хачатуряна (1968), «Иван Грозный» С. Прокофьева (1975), «Золотой век» Д. Шостаковича (1982).

Творческая деятельность балетмейстера-новатора Игоря Бельского (1925 – 1999). Балеты «Берег надежды» А. Петрова (1959), «Ленинградская симфония» на музыку Д. Шостаковича (1961), «Конёк-Горбунок» Р. Щедрина (1963).

Поиски хореографами новых средств выразительности. Балеты Олега Виноградова («Асель» В. Власова, «Ярославна» Б. Тищенко), Наталии Касаткиной и Владимира Василёва («Ванина Ванини» Н. Каретникова, «Героическая поэма» («Геологи») Н. Каретникова, «Весна священная» И. Стравинского, «Сотворение мира» А. Петрова).

Обогащение лексики классического танца элементами свободной пластики, бытового и эстрадного танца, фольклора. Телевизионные фильмы-балеты Дмитрия Брянцева «Галатеея» Ф. Лоу в обработке Т. Когана, «Старое танго» Т. Когана.

Творческие портреты, новаторство, особенности стиля, пластического языка М. Плисецкой, Е. Максимовой, В. Васильева, М. Лиёпы, М. Лавровского, Н. Бессмертной, Л. Семеняко.

Театр балета Бориса Эйфмана (1977). Усложнение в балетных спектаклях Б. Эйфмана классической основы танцевальных движений элементами модерна. Балеты «Двухголосие» на музыку С. Барретта из репертуара «Пинк Флойд» (1977), «Идиот» (1980) и «Чайковский» (1993) на музыку П. Чайковского, «Карамазовы» (1995) на музыку С. Рахманинова, Р Вагнера и М. Мусоргского, «Русский Гамлет» (1999) на музыку Л. Бетховена, Г. Малера.

Поколение талантливых русских балетных артистов: У. Лопаткина, Д. Вишнева, Н. Цискаридзе, С. Захарова, И. Зеленский, С. Филин, В. Малахов, Ф. Рузиматов.

Тема 8. Основные тенденции развития хореографического искусства начала XXI в.

Основные тенденции развития мирового хореографического искусства на рубеже XX – XXI вв. Творческие искания мастеров

современного хореографического искусства. Танцевальные техники и стили XX – XXI вв.– основа пластических работ XXI века.

Балетные театры России.

Санкт-Петербургский Государственный Академический Театр балета Бориса Эйфмана – авторский балетный театр. Разнообразие выразительных средств, метафоричность языка хореографа. Балеты «Анна Каренина» (2005) и «Евгений Онегин» (2009) на музыку П. Чайковского, «Роден. Ее вечный идол» на музыку М. Равеля, К. Сен-Санса, Ж. Массне (2011), «Urand Down» на музыку А. Берга, Дж. Гершвина, Ф. Шуберта и А. Шенберга (2015), «Страсти по Мольеру, или Маска Дон Жуана» на музыку В. А. Моцарта, Г. Берлиоза, Ж.-Б. Люлли (2021).

Ведущие мировые артисты балета современности – С. Лунькина, О. Смирнова, А. Овчаренко, И. Васильев, С. Полунин, Марлон Дино, Матильда Фрусте, Доротея Жильбер, Алессио Карбоне Матье Ганьо, Даниил Симкин, Марсело Гомес, Алина Кожокару и другие.

Новые имена в сфере телесных и танцевально-двигательных практик Беларуси: Ольга Лабовкина, Валентин Исаков, Евгения Романович, Сергей Поярков, Анна Корзюк, Валерия Хрипач и другие.

Достижения национальных школ танца. Фестивальное и конкурсное движение. Взаимовлияние и взаимообогащение национальных танцевальных культур в области различных видов танца. Использование возможностей современной техники в оформлении и влияние этого фактора на эстетику спектаклей.

Творчество ведущих мастеров современного зарубежного хореографического искусства: Анжелена Прельжокажа, Джона Ноймайера, Матса Эка, Ханса ван Манена, Иржи Килиана, Жана-Кристофа Майо, Анны Терезы Де Кеерсмакер и других.

Хореографическое искусство Франции начала XXI в.

Хореографическое искусство Германии начала XXI в.

Хореографическое искусство Англии начала XXI в.

Хореографическое искусство Бельгии начала XXI в.

Хореографическое искусство Швеции начала XXI в.

Хореографическое искусство Израиля.

Нидерландский театр танца (NDT).

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНЫХ ДИСЦИПЛИН
МОДУЛЯ**

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов					Количество часов УСР	Форма контроля
		Лекции	Практические занятия	Семинарские занятия	Лабораторные занятия	Иное		
1	2	3	4	5	6	7	8	9
Учебная дисциплина «История и теория хореографического искусства: генезис и эволюция до XX века»								
	Введение. Происхождение и развитие хореографического искусства. Историко-социальные аспекты возникновения танца. Значение основных понятий – хореография, танец, балет. Специфика и выразительные средства. Виды хореографии.	2						
Раздел I. Хореографическое искусство зарубежных стран от истоков до конца XIX века								
1.	Хореографическая культура древних цивилизаций. Концепции происхождения хореографического искусства.	2						
2.	Хореографическая культура Средневековья.	2					2	Реферат
3.	Хореографическая культура Возрождения.	2					2	Устный опрос
4.	Хореографическая культура	2		2				

	классицизма (XVII в.).							
5.	Хореографическая культура эпохи Просвещения (XVIII в.).	4					2	Презентация
6.	Специфические особенности хореографического искусства эпохи Романтизма.	4		2				
7.	Хореографическое искусство в XIX веке.	4						
Раздел II. Русское и белорусское хореографическое искусство от истоков до конца XIX века								
1.	Народные истоки хореографического искусства и начало хореографического театра в России (XVII – первая половина XVIII в.).	4						Устный опрос
2.	Хореографическое искусство XVII и первой половины XVIII вв.	6					2	Реферат
3.	Хореографическое искусство второй половины XVIII в.	6					2	Реферат
4.	Хореографическое искусство первой половины XIX в.	6		2			2	Презентация
5.	Хореографическое искусство второй половины XIX в.	6		2			2	Презентация
	Итого	50		8			14	Экзамен
Учебная дисциплина «История и теория хореографического искусства XX начала XXI века»								
Раздел I. Хореографическое искусство зарубежных стран от истоков до конца XIX века								
1.	Основные тенденции развития хореографии на рубеже веков.	2					2	Реферат

2.	Зарубежное хореографическое искусство первой половины XX в.	8					2	Устный опрос
3.	Русское хореографическое искусство первой половины XX в.	6		2			2	Реферат
4.	Белорусское хореографическое искусство первой половины XX в.	4					2	Реферат
5.	Белорусское хореографическое искусство второй половины XX в.	4		2			2	Презентация
6.	Зарубежное хореографическое искусство второй половины XX в.	8		2				Презентация
7.	Русское хореографическое искусство второй половины XX в.	8		2			2	Реферат
8.	Основные тенденции развития хореографического искусства начала XXI в.	8		2			2	Устный опрос
	Итого:	48		10			14	Экзамен
	ВСЕГО:	98		18			28	

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ И ВЫПОЛНЕНИЮ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

Самостоятельная работа представляет собой обязательную часть дисциплины и выполняется в соответствии с заданиями преподавателя. Организация самостоятельной работы студентов предполагает работу с научной и учебно-методической литературой, повторение пройденного материала, поиск информации и закрепление сведений, связанных с изучаемыми темами. Сюда также входит подготовка к семинарским занятиям и экзаменам.

Самостоятельная работа проводится по темам, перечень которых размещен в учебно-методическом комплексе по учебным дисциплинам модуля. Результат самостоятельной работы контролируется преподавателем.

ТРЕБОВАНИЯ К КУРСОВОЙ РАБОТЕ

Курсовая работа – это начальный этап подготовки студента к выполнению дипломной работы. Курсовая работа выполняется в четвертом семестре.

Основная цель курсовой работы – выработка профессиональных навыков научного исследования.

Курсовая работа имеет определенную структуру: титульный лист, план (содержание, оглавление), введение, основной текст, заключение, список литературы. Так как курсовая работа является одной из форм самостоятельной научно-исследовательской работы студента, ее подготовка предполагает изучение студентом дополнительной литературы.

ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

В соответствии с реализацией компетентного подхода дисциплина предусматривает широкое использование в учебном процессе активных и интерактивных форм проведения занятий в сочетании с внеаудиторной работой с целью формирования и развития профессиональных навыков.

В процессе лекционных и семинарских занятий используется следующее программное обеспечение:

- программы, обеспечивающие доступ в сеть Интернет (например, «Google Chrome»);
- программы, демонстрации видео материалов (например, проигрыватель «Windows Media Player»);
- программы для демонстрации и создания презентаций (например, «Microsoft Power Point»)

Перечень рекомендуемых средств диагностики результатов учебной деятельности студентов

Управляемая самостоятельная работа студентов контролируется преподавателем с использованием следующих форм и средств диагностики:

- устный опрос на семинарских занятиях и по индивидуально разработанным темам СРС;
- подготовка презентаций;
- написание рефератов по отдельным темам учебной дисциплины;
- групповые дискуссии по наиболее сложным вопросам учебной дисциплины;
- написание докладов на научные конференции по избранным темам.

Итоговая форма контроля: экзамен

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Литература

Основная

1. Богданов, Г. Ф. Народный танец : учеб.и практикум для студентов высших учебных заведений, обучающихся по гуманитарным направлениям / Г. Ф. Богданов. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Юрайт, 2021. – 343 с.

2. Бодунова, И. И. Историко-бытовой и современный бальный танец: Бальные танцы XIX в. : учеб.-метод. пособие для студентов 1-17 02 01 Хореографическое искусство (по направлениям), направлений специальности 1-17 02 01-04 Хореографическое искусство (народный танец); 1-17 02 01-05 Хореографическое искусство (бальный танец); 1-17 02 01-06 Хореографическое искусство (эстрадный танец); 1-17 02 01-10 Хореографическое искусство (современный танец) / Белорусский государственный университет культуры и искусств ; [сост. И. И. Бодунова]. – Минск : БГУКИ, 2020. – 223 с.

3. Лысенкова, В. В. Классический танец : учеб.пособие для студентов учреждений высшего образования по специальности «Хореографическое искусство» (по направлениям) / В. В. Лысенкова. – Минск : Народная асвета, 2019. – 495 с.

4. Фетисова, Н. Е. Советский этап в развитии балетного искусства России : учеб.пособие / Н. Е. Фетисова. – Орел : ОГИИК, 2019. – 201 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/261926>.

5. Филановская, Т. А. История хореографического образования в России : учеб.пособие / Т. А. Филановская. – 4-е, стер. – СПб. : Планета музыки, 2020. – 320 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/134049>.

Дополнительная литература

1. Балет : энциклопедия / гл. ред. Ю. Григорович. – М. : Сов.энциклопедия, 1981. – 623 с.
2. Бахрушин, Ю. А. История русского балета : учебник для вузов / Ю. А. Бахрушин. – М. : Юрайт, 2020. – 273 с.
3. Богданов, Г. Ф. Методика педагогического руководства хореографическим любительским коллективом : учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Г. Ф. Богданов. – М. :Юрайт, 2020. – 151с.
4. Вашкевич, Н. Н. История хореографии всех веков и народов : учебное пособие / Н. Н. Вашкевич. – 8-е, стер. – СПб. : Планета музыки, 2021. – 192 с.
5. Зарипов, Р. С. Драматургия и композиция танца : учебное пособие / Р. С. Зарипов, Е. Р. Валяева. – 2-е, стер. СПб. : Планета музыки, 2020. – 768 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/>.
6. Красовская, В. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. Романтизм / В. Красовская. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1996. – 432 с.
7. Красовская, В. История русского балета / В. Красовская. – Л. : Искусство, 1978. – 231 с.
8. Курюмова, Н. В. Современный танец в культуре XX века: смена моделей телесности : учебное пособие / Н. В. Курюмова. – 2-е, стер. – СПб. : Планета музыки, 2021. – 208 с.
9. Никитин, В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце : учебное пособие. – СПб. : Лань, Планета музыки, 2019. – 520 с.
10. Плескачевская, И. Н. Феномен Валентина Елизарьева / И.Н. Плескачевская. – Минск :Звезда, 2022. – 310 с.
11. Светлов, В. Я. Современный балет : учебное пособие / В. Я. Светлов. – 3-е, стер. – СПб. : Планета музыки, 2020. – 352 с. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/>.

12. Тарасова, Д.Н. BodyandBelarus Беседы о современном танце / Д.Н. Тарасова, В.А. Слижик, И.А. Слижик. – Минск : Медисонт, 2021. – 166 с.
13. Чурко, Ю. М. Протанец : сборник статей / Ю. М. Чурко. – Минск : Четыре четверти, 2011. – 357 с.
14. Чурко, Ю. М. Белорусский балетный театр / Ю. М. Чурко. – Минск : Беларусь, 1983. – 183 с.
15. Чурко, Ю. М. Белорусский хореографический фольклор : традиции и современность / Ю. М. Чурко ; [науч. ред. и авт. вступ. ст. С. В. Гутковская]. – Минск : Четыре четверти, 2016. – 385 с.
16. Чурко, Ю. М. Хореография: путь к модерну / Ю. М. Чурко // Беларускаяесучаснаемастацтва і крытыка: праблемаадаптацыі да новых рэалій : зборнік матэрыялаў навукова-творчайканферэнцыі, Мінск, 15-16 красавіка 1998 г. / Беларускаяакадэміямастацтваў [і інш.]. – Мінск, 1998. – С. 169 – 179.
17. Чурко, Ю. М. Драматургія балета : [музычна-харэаграфічнае развіццё дзеяння балетнага спектакля] / Ю. М. Чурко // Культура Беларусі : энцыклапедыя : [у 6 т.] / рэдкал.: Т. У. Бялова (гал. рэд.), Б. У. Святлоў [і інш.]. – Мінск, 2012. – Т. 3. – С. 481 – 482.
18. Чурко, Ю. М. Диалоги, или Валентин Елизарьев: «Балет – искусство мысли» : размышления о творчестве хореографа / Ю. М. Чурко. – Минск : Издатель О. В. Лукашевич, 2017. – 191 с.